Il Cantastorie

Rivista di tradizioni popolari
a cura dell'Associazione culturale "Il Treppo"

CASTELNOVO DI SOTTO "CITTÀ DEL CARNEVALE"

Anno 40°, Terza Serie, n. 62, Luglio-Dicembre 2002, € 8,00 - Sped. in A.P. - Art. 2 - Comma 20/c - L. 662/96 - Filiale di RE - Tassa riscossa - Taxe percue
Il Cantastorie c/o Vezzani Giorgio - Via Manara, 25 - 42100 Reggio E.

IL CANTASTORIE

Rivista semestrale di tradizioni popolari a cura dell'Associazione culturale "Il Treppo"

Anno 39°, Terza serie, n. 62, Luglio-Dicembre 2002

Sommario

In copertina:

l'antico Carnevale di Castelnovo di Sotto e la maschera del "Castlèin".

Fotografie:

Archivio Associazione "P. Sarina", pp. 33 e 4ª cop.; Archivio "Il Cantastorie, p. 26; Archivio Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, p. 9; Archivio Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, pp. 58, 63; Archivio Piccolo Teatro di Milano, pp. 24, 25; Archivio Rivista "Il Pitrè", pp. 69, 71; Archivio Società Cooperativa "Il Carnevale", copertina (b/n); G. M. Codazzi/Foto C., copertina (colore); F. Fantini/Foto L.C., p. 80; M. Filippi, p. 45; L. Fioroni, p. 53; R. Fioroni, p. 36; Foto Studio L'Immagine, p. 22; Laudler, p. 44; F. Maraini, p. 52; Nadalini-Montermini, p. 76; T. Oppizzi-C. Piccoli, p. 78; N. Rossi, p. 64; V. Vandelli, pp. 37, 39.

Comitato di redazione: Teresa Bianchi, Gian Paolo Borghi, Maristella Campolunghi, Cesare Cattani, Margherita Chiarenza, Romolo Fioroni, Giuseppe Giovannelli, Francesco Guccini, Giovanna Lodolo, Patrizia Lungonelli, Massimo J. Monaco, Tiziana Oppizzi, Silvio Parmiggiani, Claudio Piccoli, Ester Seritti, Anna M. Simm, Giorgio Vezzani, Angelo Zani.
Direzione e Redazione: Giorgio Vezzani, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia - Tel. 0522 439636.
Redazione di Milano: Tiziana Oppizzi e Claudio Piccoli, via Gentilino 11, 20136 Milano - Tel. 02 58106341.
Redazione di Roma: Teresa Bianchi, via G. Andreoli 2, 00195 Roma, tel. 06 3728618-3203062.
Amministrazione: Tiziana Oppizzi, via Gentilino 11, 20136 Milano, tel. 02 58106341.
Autorizzazione del Tribunale di Reggio Emilia n. 163 del 29-11-1963. Direttore responsabile Giorgio Vezzani, via Manara 25, Reggio Emilia, proprietario Associazione culturale "Il Treppo", via Manara 25, 42100 Reggio Emilia. Fotocomposizione: ANTEPRIMA. Stampa: GRAFITALIA, via Raffaello 9, Reggio Emilia. Abbonamento annuo € 15,00, versamento sul c/c postale 10147429 intestato a IL CANTASTORIE c/o Vezzani Giorgio, Via Manara 25, 42100 Reggio Emilia.

www.antropologia.it/cantastorie

CASTELNOVO DI SOTTO "CITTÀ DEL CARNEVALE"

Nel 1885 nasce a Castelnovo di Sotto (Reggio Emilia) la prima *Società per il Carnevale*, con lo scopo, esplicitato nello Statuto, di *promuovere e coordinare i divertimenti carnevaleschi onde maggiormente favorire il commercio e le industrie locali*[1]. A tale riguardo, l'attività della Società si esplicitò, sostanzialmente, nell'organizzazione di corsi mascherati con carri, carrozze e maschere[2], che, alla fine del secolo, diverranno veri e propri spettacoli a pagamento per ottemperare all'insufficienza dei mezzi finanziari a disposizione della *Società per il Carnevale*, la quale provvide, però, ad istituire nuova Società dedita alla beneficenza e, quindi, alla redistribuzione indiretta degli eventuali utili di gestione ottenuti con l'organizzazione del Carnevale.

La costituzione della *Società per il Carnevale*, alla fine del XIX secolo, si rivela un atto di straordinaria importanza, in quanto rappresenta non solo, dal punto di vista organizzativo, la sintesi formale elaborata da una Comunità che, anche se non è possibile determinare con quale grado di consapevolezza, ha effettuato un'analisi della propria storia sociale, economica e culturale (con particolare riferimento a tutti quegli aspetti che avevano caratterizzato nel tempo la tradizione antica del Carnevale[3]), ma anche perché sancisce la nascita di una realtà che racchiudeva in sé già tutti quei valori di cooperazione sociale che caratterizzano ancora l'attuale operatività della Cooperativa *"Il Carnevale"*, volti a promuovere, anche sotto il profilo economico, una peculiare identità creativa e specifiche competenze tecniche ed artigianali, oggetto, a loro volta, di interventi di studio e di valorizzazione culturale da parte dell'Amministrazione Comunale di Castelnovo di Sotto.

La Società per il Carnevale

La costituzione, nel 1885, della *Società per il Carnevale*, ha luogo all'interno di un contesto sociale ed economico generale, in cui il Carnevale riveste un ruolo di primaria importanza nella celebrazione dell'espansione urbana delle città italiane ed europee[4], interessate a incentivare richiami turistici, rappresentati anche da corsi mascherati pubblici e da veglioni danzanti nei teatri o nei salotti della mondanità aristocratica-borghese, che potessero generare, anche indirettamente significativi benefici economici[5].

Queste considerazioni possono essere estese anche a città minori e a paesi, che, come Castelnovo di Sotto, seppero valorizzare queste esperienze iniziate nel XIX secolo, trasformandole in vere e proprie tradizioni che ancora oggi mantengono una grande vitalità[6].

Un elemento che contribuisce ulteriormente a connotare e a rendere unica, all'interno del quadro storico e sociale delineato, la realtà di Castelnovo di Sotto, è la presenza di una vera e propria Fabbrica di maschere, fondata nel 1810 da Prospero Guatteri.

La Fabbrica di maschere della famiglia Guatteri

La famiglia Guatteri si stabilisce a Castelnovo di Sotto già nel XVIII secolo, proveniente da Reggio Emilia. Per tutto il '700 e l'800, gli esponenti di questa famiglia si distinguono non solo come artigiani del legno, intagliatori, decoratori, indoratori, pittori in senso lato, autori di pregevoli opere ancora, in parte, conservate in chiese e sagrestie, ma anche come animatori delle locali mascherate, *fabbricatori di maschere* e creatori di carri allegorici, scenografie, apparati pirotecnici e macchine teatrali[7].

In particolare, nel 1810, in periodo napoleonico, con Prospero Guatteri inizia la produzione della fabbrica di maschere. Nonostante il blocco continentale posto dagli Inglesi per contrastare il dominio di Napoleone, il periodo si presenta particolarmente favorevole per le attività economiche, condizione che non si ripresenterà, invece, con la restaurazione estense, che sosterrà le ideologie agrarie conservatrici e boicotterà tutte le attività industriali non direttamente collegate ai tradizionali cicli di trasformazione dei prodotti della terra. Solo dopo l'Unità d'Italia, nel 1870, le industrie reggiane iniziano ad essere censite

e catalogate e, in particolare, per ciò che concerne la fabbrica Guatteri, la si trova menzionata nella "*Statistica generale della Provincia di Reggio Emilia*", redatta dal Prefetto Scelsi, "*per la perfezione de' suoi prodotti, dei quali si fa esportazione in altre provincie del Regno ed anche all'estero*"[8]. Dall'indagine emerge come la fabbricazione di maschere, nonostante fosse da inserirsi tra le produzioni di beni di lusso, producesse profitti superiori a quelli di diverse altre attività, conseguiti, anche, con ogni probabilità, grazie alla grande capacità artistica dei Guatteri di cogliere ed interpretare i gusti estetici correnti, all'abilità di saperli valorizzare nel realizzare un prodotto rispondente a quanto il mercato chiedeva e alla grande professionalità della manodopera che impiegavano. Altri dati significativi sulla fabbrica Guatteri, che ribadiscono il livello di specializzazione raggiunto nella realizzazione delle maschere "*in confronto delle altre fabbriche nazionali ed estere di questo genere*" sono forniti dalle "*Relazioni Industriali stilate dalla Camera di Commercio ed Arti del Regno per conto del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio*" (anni 1873, 1879 e 1882)[9] e da resoconti redatti nel 1822[10] e nel 1894[11] sulle principali attività industriali della provincia reggiana, nel momento in cui queste iniziano ad avere una certa rilevanza nell'ambito dell'economia provinciale. Facendo un confronto con i dati forniti dalla prima indagine del Prefetto Scelsi, si può notare come a distanza di oltre vent'anni la struttura operativa della fabbrica non sia sostanzialmente mutata, configurandosi ancora come attività artigianale, a conduzione prettamente famigliare, anche se, di fatto, rappresentava una delle poche attività attive a Csatelnovo di Sotto che impiegava manodopera in numero relativamente considerevole[12]. L'importanza assunta negli anni dalla fabbrica dei Guatteri nell'economia del Comune di Castelnovo di Sotto e della Provincia di Reggio Emilia, all'interno del proprio settore, deve essere attribuita non solo all'alta qualità dei propri prodotti, ma anche all'esportazione dei manufatti, fin dall'inizio dell'attività, in diversi paesi europei (Svizzera, zone d'oltre Brennero, Tirolo tedesco, Francia)[13], all'interno di un quadro economico italiano generale di fine Ottocento-inizio Novecento che favoriva gli scambi con il resto d'Europa. In seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, tuttavia, questi rapporti commerciali subirono una forte battuta d'arresto. Questa congiuntura sfavorevole permise, tuttavia, ai Guatteri, di dimostrare la propria dinamicità e capacità di adattamento, orientando le proprie esportazioni ai mercati americani, all'interno dei quali il prodotto voluttuario dell'impresa castelnovese riuscì a conquistare una buona posizione[14].

Negli anni Venti, la politica protezionistica attuata dal governo Fascista, che porterà alla perdita di competitività delle industrie italiane all'estero, i privilegi concessi all'industria monopolistica a scapito delle piccole imprese, e l'intensificarsi di decreti che limitavano o proibivano l'uso delle maschere, avranno ripercussioni anche sull'attività dei Guatteri, che cesseranno la produzione di maschere nel 1933.

Nel 1944 gli stampi utilizzati nella realizzazione delle maschere vengono venduti alla ditta "Mascherificio Italiano Cervi & C." di Fornovo di Taro, ma ogni tentativo di riprendere l'attività dei Guatteri risulterà vano, soprattutto per l'irrimediabile dispersione del patrimonio tecnico-professionale originario e per il profilarsi già nel primo dopoguerra, di nuovi gusti estetici, costumi e abitudini che mutano il mercato tradizionale di questi beni.

Dal *Comitato per il Carnevale* alla Società Cooperativa *"Il Carnevale"*

Nel 1946 nasce a Castelnovo di Sotto il primo *Comitato per il Carnevale*, che si occuperà, quasi ininterrottamente, fino al 1977, anno di costituzione dell'attuale *Società Cooperativa "Il Carnevale"*, dell'organizzazione del Carnevale e delle sfilate dei carri allegorici, costruiti dalle diverse *scuderie*.

"[...] *retta da principi di mutualità senza fini di speculazione privata*... [la *Cooperativa*] *si propone di realizzare il Carnevale di Castelnovo di Sotto* [...] *si propone di conservare, valorizzare, diffondere tradizioni e quanto altro legato al Carnevale* [...] *con attività culturali, ricreative, sportive o artistiche* [...]". Composta attualmente da 250 soci (di cui 150 attivi), suddivisi nelle 10 *scuderie* impegnate ogni anno nella realizzazione di carri allegorici e di mascherate, la Cooperativa "*Il Carnevale*", pur essendo iscritta al Registro delle imprese di Reggio Emilia, è basata sul volontariato ed è retta da un *Consiglio* (formato da due consiglieri in rappresentanza di ogni scuderia, che rimangono in carica due anni) che elegge annualmente il *Consiglio di Amministrazione* (Presidente, Vicepresidente, Segretario e Cassiere),

mentre un *Direttivo* ristretto si occupa dell'organizzazione e della gestione delle sfilate e delle manifestazioni carnevalesche, attività in cui sono coinvolti anche i soci non consiglieri e persone esterne alla Cooperativa. Fra i compiti del Consiglio vi è anche quello di individuare la composizione della giuria preposta alla valutazione dei carri e delle mascherate, verificando che siano rispettate le norme del Regolamento interno inerenti le caratteristiche che queste opere devono possedere[15].

L'impegno dell'Amministrazione Comunale di Castelnovo di Sotto nella valorizzazione degli aspetti culturali e sociali del Carnevale.

L'Amministrazione Comunale, a partire dalla fine degli anni '80, ha sempre più intensificato il proprio impegno nell'opera di valorizzazione culturale del Carnevale di Castelnovo di Sotto, tra i più antichi, popolari e importanti dell'Emilia Romagna.

Il valore storico di tale tradizione, che ha iniziato ad essere documentato nel 1992 con l'opera di Flavia De Lucis *Un paese, una festa. Carnevale (e non solo) a Castelnovo di Sotto*[16], è stato ulteriormente confermato, nel 1997, dall'acquisizione, da parte dell'Amministrazione, di una *collezione di antichi stampi, modelli originali e prototipi*[17] certamente utilizzati per la produzione artigianale di maschere, attività per la quale a Castelnovo di Sotto si è distinta, dal 1810 al 1933, la Fabbrica Guatteri.[18]

L'acquisto della collezione, ritenuta dai maggiori esperti del settore unica nel suo genere sotto il profilo storico-artistico[19], ha consolidato nell'Amministrazione Comunale la volontà programmatica di realizzare un "*Museo-Centro di documentazione della maschera*", di cui sono state elaborate nel 1998 le linee progettuali e operative, e di istituire un Comitato Scientifico[20] per individuare i contenuti, le modalità, i termini di attuazione e la molteplicità dei possibili percorsi di approfondimento connessi a questo progetto.

Tra le prime azioni promosse dal Comitato Scientifico, congiuntamente all'Amministrazione Comunale, vi è stato quello di coinvolgere altri soggetti pubblici e privati (enti, musei, centri di documentazione), tra cui l'Istituto dei Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, direttamente interessati alla tutela, alla valorizzazione e alla gestione di patrimoni storico-artistici aventi carattere analogo alla collezione di proprietà del Comune di Castelnovo di Sotto[21].

L'instaurarsi e il consolidarsi di importanti rapporti culturali (come quello con il *Laboratorio Etnoantropologico* di Rocca Grimalda e il Centro di cultura popolare "*G. Ferraro*" di Alessandria) ha influito sull'elaborazione di ulteriori obiettivi programmatici (come la creazione di una *raccolta bibliografica* specializzata sui temi della maschera), che nel corso degli ultimi anni hanno ricevuto nuovi impulsi e permesso il raggiungimento di alcuni importanti scopi, tra cui il restauro, direttamente finanziato dall'Istituto dei Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna e conclusosi nel maggio del 2002, *del patrimonio di antichi stampi, modelli originali e prototipi di maschere di proprietà del Comune*.

Se in questi ultimi anni si è inoltre assistito a un'intensificarsi, sotto il profilo progettuale e operativo, delle attività a sostegno della valorizzazione del Carnevale di Castelnovo di Sotto, ciò è dovuto anche all'affermarsi, nella collettività, di una rinnovata consapevolezza dell'importanza di questi temi, grazie alle iniziative promosse in modo congiunto dall'Amministrazione Comunale e dalla Cooperativa "*Il Carnevale*"[22].

Tra i prossimi obiettivi dell'Amministrazione Comunale e del Comitato Scientifico sono da segnalare, in particolare, la *realizzazione di un laboratorio di ricerca locale* che possa raccogliere e censire testimonianze (scritte, orali, iconografiche) che potrebbero andare irrimediabilmente perdute, approfondendo, attraverso una ricerca sistematica, gli aspetti legati alla storia e al significato culturale degli usi, delle tradizioni, dei costumi correlati al periodo del Carnevale nelle nostre zone[23] e *l'allestimento, presso la Rocca, di una sezione destinata all'esposizione del patrimonio restaurato*, con la creazione di un primo percorso didattico-museale, inerente la storia della maschera.

L'allestimento del "Museo-Centro di documentazione della maschera", di imminente realizzazione, è previsto all'interno dei locali posti in un'ala della storica Rocca Municipale, la cui attuale struttura, in fase di complessivo recupero architettonico, risale al XVIII secolo.

Il nucleo principale dell'esposizione museale sarà rappresentato dall'eccezionale raccolta di maschere,

antichi stampi in metallo e modelli originali in gesso acquistata nel 1997 dall'Amministrazione Comunale, e dalla collezione di maschere donata al Comune nel 2002 da Eugenio Gabrielli.
Un patrimonio unico sotto il profilo storico-artistico, complessivamente costituito da 182 pezzi, riconducibile all'esistenza, presso il Comune di Castelnovo di Sotto, della fabbrica artigianale di maschere fondata nel 1810 da Prospero Guatteri e rimasta attiva fino al 1933, di riconosciuta importanza per l'alta qualità dei prodotti realizzati e per la capacità di esportare manufatti in diversi paesi europei (Svizzera, zone d'oltre Brennero, Tirolo tedesco, Francia) fin dall'inizio della sua attività.
Il rilevante interesse culturale delle collezioni è, inoltre, dato dal fatto che attraverso i modelli in gesso, gli stampi e i materiali per la stampatura, le maschere grottesche cerate e i modelli in raso di diversi colori, dalla squisita fattura dovuta alla perizia tecnica di veri e propri artisti più che di semplici artigiani, è possibile documentare tutte le fasi di creazione, lavorazione e produzione delle diverse tipologie di maschere rappresentate, utilizzate per celebrare il carnevale.
Proprio per queste peculiari caratteristiche -la presenza storicamente documentata a Castelnovo di Sotto di una fabbrica di maschere già nel XIX secolo, l'unicità storico-artistica dei pezzi, la possibilità di ricostruire tutti gli aspetti che riguardano le fasi di lavorazione della maschera- le opere selezionate saranno disposte all'interno di un percorso di fruizione a prevalente carattere didattico-museale, che, ricollegandosi alla tradizione del Carnevale di Castelnovo di Sotto, illustri la storia della maschera carnevalesca e le operazioni creative e tecniche che sono alla base della sua realizzazione.
Il Museo integrerà, inoltre, le proprie opere con materiali documentari inerenti altri Carnevali di area emiliana, in modo tale da ricostruire il contesto storico e culturale nel quale si inserisce la specifica identità del Carnevale di Castelnovo di Sotto, stabilendo confronti e rapporti con le diverse modalità di celebrare questa manifestazione che storicamente, come ha dimostrato proprio l'attività della Fabbrica Guatteri, non conosce confini.
Il Museo svolgerà anche funzioni di Centro di documentazione, attraverso la raccolta di tutti gli altri materiali documentari necessari a integrare i compiti di conservazione e di valorizzazione delle opere materiali strettamente connessi all'allestimento del percorso espositivo.

Alessandra Ferretti

[1] Chiunque poteva aderire alla *Società*, purché godesse dei diritti civili, dietro il pagamento di una somma di 10,40 lire, da versare in rate settimanali di 20 centesimi.

[2] Fra i compiti della *Società per il Carnevale* vi era anche quello di nominare, durante il carnevale, il *re della pazzia*, detto Sandrocino, che doveva presiedere all'uscita dei carri, delle sfilate e delle cavalcate. A questa figura si è indirettamente ispirata quella del *Castlein*, simbolo e icona dell'attuale Carnevale, recentemente introdotta dalla Cooperativa che gestisce l'organizzazione delle manifestazioni carnevalesche di Castelnovo di Sotto.

[3] Le prime notizie sul carnevale a Reggio ci sono riferite, nel 1287, dalla cronaca di Salimbene da Parma: "*presero a prestito vesti delle donne, e vestiti da donne cominciarono loro giochi, e andavano per la città attorno in torneamenti; e per avere vie più apparenza di donne, con biacca imbellettavano le maschere che si mettevano al volto, non curandosi delle pene a ciò comminate...*" (Salimbene De Adam, *Cronaca*, Bari, Laterza, 1942, vol.II, p.375). Se nel XV secolo, a Modena, più che in altre città, si faceva largo uso di maschere, grazie alla presenza di diversi "*mascherari*" di cui documenti conservati presso l'Archivio di Stato della città (ASMO, Archivio per materie: Mascherai, Busta n°27 bis di "Arti e Mestieri") attestano la presenza fino al 1700, cronache di fine secolo XVI riferiscono la prima comparsa delle mascherate carnevalesche a Reggio Emilia. Per ciò che riguarda Castelnovo di Sotto, sono attestati, già alla metà del XVI secolo, editti e "grida", che regolavano lo svolgimento del carnevale e l'utilizzo delle maschere in tale occasione, disposizioni che, soprattutto dall'inizio del XIX secolo, sono integrate da notizie specifiche, rinvenute presso l'Archivio Storico del Comune, riguardanti richieste di permesso o denunce per "processioni" mascherate, feste danzanti e rappresentazioni che si tenevano nel contado castelnovese. Successivamente, per motivi politici e di ordine pubblico, questo fenomeno "processionale" si modificò in forme di rappresentazione "teatrali" stanziali, che, in un primo tempo, si esibivano presso le singole abitazioni, mentre in seguito, con la creazione di vere e proprie filodrammatiche, vennero ospitate in piccoli teatri appositamente edificati dalle Comunità (Cfr. Flavia De Lucis, *Un paese, una festa. Carnevale (e non solo) a Castelnovo di Sotto*,

Reggio Emilia, Edizioni Quorum, 1992).

[4] Soprattutto dopo l'Unificazione d'Italia, diverse città italiane, come Torino, Genova, Milano, Bologna, Venezia e Verona, iniziano a rivaleggiare tra loro nel "*presentarsi con una veste festiva più luminosa e gaudente delle altre, per attrarre forestieri alla propria stagione carnevalesca*" (Marco Fincardi, *L'immaginario del progresso nei Carnevali italiani e d'oltralpe*, in "Memoria e ricerca", n°5, luglio 1995).

5 I forestieri, grazie ai nuovi mezzi di locomozione, come il treno, potevano spostarsi più facilmente e più velocemente per assistere alle diverse manifestazioni carnevalesche, portando denaro alle casse dei vari organizzatori, "*...con un calcolato tornaconto per l'economia locale che ne costituiva un essenziale incentivo*" (Marco Fincardi, *L'immaginario del progresso*...op.cit.).

6 Nel 1873, Viareggio, già forte di una vocazione turistica, lanciava il suo primo Carnevale. "*Nella bassa padana e nella pianura emiliana cittadine rimaste isolate nella campagna come Guastalla, Novellara, Mirandola e persino borghi e villaggi come Gualtieri, Castellaro e Castelnovo di Sotto, Campagnola e Rubiera, gareggiavano e in qualche caso vincevano il confronto con le ex-capitali dei ducati o coi nuovi capoluoghi di provincia come Parma, Modena, Mantova e Reggio. Ovunque nascevano Comitati del Carnevale o Società dei divertimenti, che organizzavano corsi mascherati con la sfilata di carri grotteschi o allegorici nel corso* [...]. *Nei paesi che mancavano di un consistente ceto borghese - in cui non c'erano perciò vie sufficientemente larghe e delimitate da palazzi coi balconi - i festeggiamenti si concentravano nella piazza. Attraverso questi entusiasmi passava una diversa visione del mondo e dei ruoli sociali, che coinvolgeva borghesia e popolo fin nei paesi più piccoli*" (Marco Fincardi, *L'immaginario del progresso*...op.cit.).

[7] L'abilità dei Guatteri nell'allestimento di apparati scenografici è confermata nel 1842, quando, in occasione dei festeggiamenti organizzati a Reggio Emilia per le nozze del principe ereditario estense (il futuro Francesco V) con Aldegonda di Baviera, la Comunità di Castelnovo commissionò a Prospero Guatteri la realizzazione di due carri allegorici, in stile neoclassico, raffiguranti Apollo e le nove Muse e la Pace, attorniata dalle personificazioni della pittura, della scultura, della musica e della poesia.

8 Giacinto Scelsi, *Statistica generale della Provincia di Reggio nell'Emilia 1870*, Milano, Bernardoni, 1870.

[9] Archivio di Stato di Reggio Emilia (A.S.R), Archivio della Camera di Commercio (A.C.C.R.) 1863-1887, Divisione V, Sezione I, Filza B, Anno 1873, Anno 1879, Anno 1882.

[10] Silvio Margini, *Cenni sull'agricoltura, industrie e commercio della provincia di Reggio Emilia*, Reggio Emilia, Torregiani, 1882.

[11] Archivio Storico dell'Industria Italiana, *Le condizioni Industriali della Provincia di Reggio Emilia 1894* (Riedizione promossa dall'Associazione industriali della provincia di Reggio Emilia, Li Causi Editore, 1982).

[12] Queste considerazioni saranno sostanzialmente confermate dalla "*Statistica Generale della provincia di Reggio Emilia*", promossa nel 1910 dall'Amministrazione Provinciale di Reggio Emilia, dal "*Censimento degli opifici e delle imprese industriali*" condotto dal MAIC, nel 1911 e dall'indagine di Rossi sulla situazione economica reggiana nel 1928 (Enzo Umberto Rossi, *L'economia reggiana*, Reggio Emilia, 1928).

[13] "*...le maschere dei Guatteri andarono anche in Germania, dove i fabbricatori non erano certamente scarsi e privi di mezzi, ma apparivano, invece, troppo ligi alla meccanica e, quindi, produttori di figure dall'espressione rigida e nient'affatto originale, soprattutto perché uscivano in serie. Ebbene, i tedeschi furono indotti a preferire le nostre "maschere", appunto per le loro fisionomie simpatiche e aderenti alla realtà dei volti umani*" (Armando Zamboni, *Vicino a Reggio Emilia il paese delle rosee maschere di cera. Nascita, sviluppo, morte di un raro artigianato*, in "L'avvenire d'Italia" del 23 febbraio 1955).

[14] I Guatteri vengono menzionati come esportatori nei "*Cataloghi degli Esportatori della provincia di Reggio Emilia*" per gli anni 1916, 1921, 1929 e 1934, pubblicati dalla Camera di Commercio Industria di Reggio (C.C.I.R., 1916 e 1921) e dal Consiglio Provinciale dell'Economia (C.P.E., 1929 e 1934).

[15] I carri devono avere una figura grande al centro e presentare almeno altre quattro creazioni più piccole. La votazione generalmente tiene conto del colore, dei movimenti, delle figure e delle difficoltà di realizzazione. Il vincitore delle sfilate riceverà il *Gonfalone*, simbolo del Carnevale castelnovese, che conserverà fino al carnevale successivo. Negli ultimi anni, la giuria è stata composta da rappresentanti di ogni scuderia, che votano per gli altri carri. Le regole di selezione, nonostante la costruzione di tutte le opere avvenga nei medesimi capannoni in cui ha sede la Cooperativa, sono severissime, anche perché, in ogni caso, permane una vigorosa competizione creativa fra le diverse scuderie.

[16] Flavia De Lucis, *Un paese, una festa. Carnevale (e non solo) a Castelnovo di Sotto*, Reggio Emilia, Edizioni Quorum, 1992.

[17] La cessione del patrimonio, con atto di compravendita, è avvenuta da parte degli eredi del proprietario del "*Mascherificio Italiano Cervi & C.*" di Fornovo di Taro, che nel 1944 acquisì ricettari, maschere, stampi e attrezzature appartenute alla Fabbrica Guatteri di Castelnovo di Sotto. La collezione consiste in un ricettario manoscrit-

to autografo della famiglia Guatteri sulla lavorazione delle maschere cerate e in raso, in 37 modelli in gesso di maschere grottesche, morette ed altre figure utilizzate per ricavare gli stampi, in materiali per la stampatura (17 pezzi), in 68 maschere cerate (con numerose copie dei vari modelli) e 20 maschere in raso di diversi colori.

[18] La storia della Fabbrica Guatteri è stata oggetto, nel 2000, della tesi di Gabriele Moro "*Produrre maschere di Carnevale. Una storia d'impresa*" (nata dalla collaborazione con l'Università di Parma, Facoltà di Economia, Corso di Laurea in Economia e Commercio), presentata il 1 aprile 2001, in occasione della *VII^ Mostra-Mercato dei Carnevali*, nell'ambito di una tavola rotonda sul tema "*Il Carnevale tra tradizione e industria moderna*".

[19] Per il prof. Donato Sartori del "*Centro Maschere e Strutture Gestuali*" di Abano Terme la collezione "*...è da considerarsi di rilevante interesse culturale per la rarità e forse unicità storico-artistica, in quanto completa di tutti i passaggi di creazione, lavorazione e produzione delle maschere legate ai carnevali e alle feste tradizionali del territorio [...]. Il valore del complesso di opere storiche va ricercato non solo nella sua unicità e nella completezza degli aspetti che toccano tutte le fasi di lavorazione della maschera, ma bensì, anche, nella squisitezza della fattura dei personaggi dovuta alla perizia tecnica di un artista più che di un semplice artigiano*". Il prof. Remo Melloni dell'Università di Bologna, studioso di etnografia, antropologia culturale e storia del teatro e delle tradizioni popolari, ha evidenziato come "*...questo materiale costituisce un punto di svolta fondamentale nel concetto di maschera [...]*", affermando, anche, che in tutta Europa non esiste a livello di collezioni pubbliche o private di sua conoscenza un corpus di maschere e di stampi di tale consistenza e importanza.

[20] Il Comitato Scientifico è attualmente composto da alcuni rappresentanti della Cooperativa "Il Carnevale", da Gian Paolo Borghi (Direttore del Centro Etnografico di Ferrara), Marco Fincardi (Università di Venezia), Remo Melloni (Università di Bologna), Flavia De Lucis (Teatro Testoni di Bologna), Donato Sartori e Paola Piizzi (*Centro Maschere e Strutture Gestuali* di Abano Terme).

[21] A tale proposito, nell'ambito del Carnevale del 2000 è stata organizzata una prima tavola rotonda dal titolo "*La produzione nella storia della maschera: esperienze e prospettive di ricerca e di valorizzazione a confronto*".

[22] Particolare rilievo, a tale proposito, assumono i percorsi formativi realizzati sui temi delle tecniche di lavorazione della cartapesta:
Anno scolastico 1994/1995, elaborazione di un *progetto triennale di aggiornamento dei docenti* degli istituti scolastici locali sulla modellazione della creta, sulla manipolazione della cartapesta e sulle tecniche pittoriche dei manufatti in cartapesta, che ha consentito, nel corso dei successivi anni scolastici di attivare laboratori presso la sede della Cooperativa, in cui sono stati coinvolti insegnanti e studenti nella costruzione di maschere e di altre opere creative.
Attivazione di laboratori creativi durante i *campi gioco* estivi e nell'ambito delle attività promosse dal *Centro di attività pomeridiano* gestito da Comune e Parrocchia.
Estremàmente importante si è, inoltre, rivelata, l'esperienza formativa, realizzata negli anni 1998-1999, del corso "*La Mano giovane del burattinaio e del teatrante*" (Progetto Quadro "Socializzazione e Creatività Giovanile" P.O n°94002913 F.S.E Ob.3), attivato ricorrendo all'Obiettivo 3 del Fondo Sociale Europeo dai comuni reggiani di Bagnolo in Piano e di Castelnovo di Sotto in collaborazione con l'Agenzia A.G.I.O di Biella (Agenzia istituita dal Consorzio dei comuni della zona biellese per promuovere, progettare e coordinare interventi pubblici e privati in favore dei giovani) e con altre realtà italiane.
Il progetto aveva come obiettivo primario, in gran parte realizzato, quello di fornire risposte contemporaneamente sul piano sociale e su quello più strettamente professionale a ragazzi appartenenti a "categorie svantaggiate", attraverso il recupero teorico e pratico di quelle attività espressive nel campo dell'arte e dell'artigianato funzionali alla valorizzazione del patrimonio culturale e dell'esperienza creativa della Fondazione "*Famiglia Sarzi*" e di Otello Sarzi (a Bagnolo in Piano) e della Cooperativa "*Il Carnevale*" (a Castelnovo di Sotto).
Nell'ambito del corso, che si è rivelato una vera e propria esperienza pilota in grado di coniugare aspetti sociali e culturali, attraverso il coinvolgimento di diverse realtà che hanno così potuto trovare un nuovo terreno di confronto e di scambio, i partecipanti hanno contribuito all'organizzazione, all'allestimento e alla gestione della *mostra "Il Mondo magico della maschera nei riti, nelle feste e nei carnevali*", ideata dal Centro Maschere e Strutture Gestuali di Abano Terme e promossa dal Comune di Castelnovo di Sotto, in collaborazione con la Cooperativa "*Il Carnevale*", in occasione delle manifestazioni del Carnevale del 1999.

[23] In relazione a quest'ultimo obiettivo, è stata organizzata dall'Amministrazione Comunale e dal Comitato Scientifico, nell'ambito delle manifestazioni del Carnevale 2001, una tavola rotonda, dal titolo "*Il Carnevale: la storia nelle storie. La ricostruzione della tradizione carnevalesca*", che si è rivelato un ulteriore importante momento operativo, finalizzato alla promozione del progetto di laboratorio attraverso la presentazione del percorso attuato e delle metodologie utilizzate da altre esperienze già in essere o in procinto di essere attivate.

NEL MUSEO DELLA MASCHERA DI ROCCA GRIMALDA

LACCHÈ: UNA MASCHERA CHE UNISCE I POPOLI

Le maschere dei Carnevali etnici si incontrano a Rocca Grimalda, in provincia di Alessandria. In questo paese del Monferrato ovadese di appena 1300 abitanti, le iniziative culturali che hanno preso le mosse dall'antico Carnevale della *Lachera*, stanno di anno in anno dando frutti sorprendenti. Non solo perché vi è nato un Laboratorio Etno-Antropologico che ogni anno riesce a organizzare un affollato Convegno internazionale, non solo perché la produzione scientifica ha già realizzato una dozzina di pubblicazioni di tutto rispetto, ma in modo particolare perché lì, sulla Rocca di Val d'Orba (così si chiamava un tempo il borgo), si è voluto tentare la scommessa di fondare un Museo *sui generis* che accolga da ogni parte d'Italia e d'Europa, costumi, maschere, oggetti, testimonianze della ritualità carnevalesca più genuina e tradizionale.

La cosa è nata perché il Carnevale di Rocca, che certo in ambito provinciale appare una scheggia di arcaicità folklorica, alla luce di una corretta comparazione storico-etnografica, appare intimamente correlato al tutta una serie di manifestazioni consimili sparse in Italia e in Europa, come ho cercato a tutta una serie di manifestazioni consimili sparse in Italia e in Europa, come ho cercato di dimostrare con ampiezza di riscontri nella mia indagine sulla *Lachera* (*La danza contro il tiranno*, Ovada, 1995).

In particolare, suscita una certa sorpresa scoprire che la biancovestita maschera del *Lacché* (a Rocca sono due personaggi-guida che animano il corteo danzando e saltando in continuazione) esiste anche nei Carnevali del Trentino (Val di Fassa, Val di Non), del Veneto (Agordino, Cadore, Comelico), e con nomi diversi ma con le stesse caratteristiche in mezza Europa, dal Tirolo alla Slovenia, dalla Spagna alla Bulgaria. Si chiamino *Laché, Kristnat, Blùmari, Kùkeri o Zamarrones*, ovunque, si tratta di una maschera danzante, che funge da ambasciatore della festa, rallegrata e propiziata dai suoi salti, dal volteggiare del suo alto cappello infiorato e svolazzante di nastri multicolori, dai sonagli sparsi sul costume.

Questa fratellanza si è concretizzata domenica 12 maggio 2002 nel borgo monferrino con un gesto bello e simbolico. Da un paesino dell'Appennino emiliano, Benedello di Pavullo sul Frignano (Modena), sede anch'esso di un antico Carnevale (1), un etnomusicologo e un carnevalante, sono venuti a portare in dono al Mueo della Maschera di Rocca Grimalda uno splendido costume completo di *Lacché*: giacca bianca e pantalone bianco decorati con carte colorate e con nastri multicolori, alto cappello conico con pennacchio e cascata di bindelli, bacchetta cerimoniale infiorata.

Come a Rocca Grimalda, così a Benedello si organizza la mascherata rituale negli ultimi tre giorni di Carnevale, con una squadra composta da vari personaggi: quattro Lacché, un Arlecchino, un Dottore, un Vecchio e una Vecchia, diversi ballerini e alcuni musicanti (fisa, chitarra, clarino). Di casa in casa, *i mascheri* si esibiscono ricevendo ospitalità con dolci, vino e liquori: instancabili, i Lacché saltellano e piroettano a braccia larghe, danzando briose gighe e monferrine.

Giuliano Biolchini, responsabile della Fonoteca dei Sotterranei del Comune di Pavullo e Alfiero Pattarozzi, *ex-Lacché* e cantore in un coro locale, con questo dono spontaneo hanno mostrato che i legami sotterranei creati dalle usanze e dalle tradizioni popolari, hanno un senso ancora oggi, agli albori del terzo millennio. Usanze e tradizioni create e vissute dai nostri antenati, che la ricerca etnologica ci fa scoprire con alquanta sorpresa che avevano "fatto l'Europa" ben prima di noi.

Ma questa è la dimostrazione che la cultura popolare, quando è rettamente vissuta, al di fuori di sterili localismi, serve ad affratellare i popoli. Il Laboratorio e il Museo di Rocca Grimalda sono stati creati per questo.

Franco Castelli

1) Si veda, su "Il Cantastorie", n. 2 (53) del 1981, quanto scrivono Gian Paolo Borghi-Romolo Fioroni-Giorgio Vezzani, *Benedello: i protagonisti della "Mascherata" e del rogo della "Vecchia"*, *Incontro con don Renato Ferraguti e Alfiero Pattarozzi*, *Il Dottore*, *Bibliografia del Carnevale e delle feste di mezza Quaresima della montagna modenese*, *La condanna della "Vecchia"*, e sul n. 8 (59) del 1982, Erio Baruffi, *Un Carnevale montanaro: la mascherata di Benedello*.

La "lachera"

La *Lachera* di Rocca Grimalda è uno dei più antichi e suggestivi Carnevali dell'Italia settentrionale, che oggi viene mantenuto in vita da un gruppo folkloristico animato da una grande passione.
Secondo la tradizione verso la fine del Duecento un giovane sposo di Rocca riuscì a sollevare il popolo contro il tiranno Isnardo Malaspina che pretendeva di esercitare lo *jus primae noctis* sulle spose del feudo: durante il corteo nuziale, con un gruppo di amici non solo si oppose ai bravi incaricati di rapire la sposa, ma uccise il feudatario, ponendo per sempre fine all'assurdo privilegio. Da allora ogni anno i Rocchesi ricordano tale avvenimento danzando la Lachera.
In realtà, a prescindere da ogni nesso storico, questo Carnevale del Monferrato ovadese trae le sue origini, come dimostrano le movenze, i costumi, i ricchi addobbi floreali, negli antichi riti propiziatori primaverili e nelle danze armate. La ricerca di Franco Castelli, *La danza contro il tiranno* (Ovada, 1995) ne ha messo bene in luce la vera natura di rito beneaugurante di questua proprio del calendario contadino, nonché i tratti caratteristici delle "feste di primavera" comuni non solo a tutto l'arco alpino, ma ad un'area di diffusione europea.
La *Lachera* (da *Laché* = servitore) consiste in un corteo nuziale in costume che nel periodo carnevalesco percorre la campagna girando di cascina in cascina e poi si esibisce per le vie del paese, partendo da sotto il castello medievale. Tra i personaggi mascherati (una ventina) spiccano i due *Lachei* biancovestiti e dalle alte mitre infiorate, e i quattro *Trapulin* dai bizzarri costumi colorati, cappelli floreali e sonagliere che accompagnano le danze con lo schioccare delle fruste.
Nella rappresentazione vengono eseguite tre danze: la *Lachera* vera e propria dove i Lachei con armonici saltelli avanzano e indietreggiano reciprocamente verso la coppia di sposi mentre i due Zuavi incrociano le spade in segno di difesa; la *Giga* danzata da Lachei e Sposi, e per ultimo il *Calisun* dove la Sposa in bianco, quasi rincorrendoli, balla con i due Lachei.
Il Carnevale di Rocca Grimalda, che il fascismo aveva trasformato nel 1930 in gruppo folkloristico di regime (O.N.D.) spogliandolo delle maschere e spegnendone la profonda radice magico-rituale, ha ripreso negli ultimi anni la sua matrice tradizionale e vive una stagione particolarmente fervida. Basti dire che l'interesse suscitato attorno ad esso ha portato alla creazione in Rocca Grimalda (1300 abitanti) di un Laboratorio Etno-Antropolgico che produce ricerche, pubblicazioni e ogni anno un Convegno internazionale di studi sui temi del Carnevale e della cultura popolare in genere.

Alfiero Pattarozzi, nel Museo di Rocca Grimalda, all'atto della donazione del costume da *Lacché*, accanto all'assessore alla cultura Giorgio Perfumo. A sinistra, il manichino del *Lacché* mascherato del Carnevale di Rocca Grimalda.

I due *Lacché* di Benedello sfilano danzando, in un Carnevale degli anni '70. In primo piano, Alfiero Pattarozzi.

Il laboratorio etno-antropologico di Rocca Grimalda

L'idea di un Laboratorio Etno-Antropologico con sede a Rocca Grimalda prende le mosse dalla *Lachera*, il Carnevale tradizionale miracolosamente conservato e orgogliosamente difeso: la volontà è quella di costruire un centro permanente di documentazioni, analisi, confronti, riflessioni e interpretazioni del multiforme universo carnevalesco.
Il Laboratorio di Rocca Grimalda, istituito nel settembre 1997, è stato promosso dal Centro di cultura popolare "G.Ferraro" attivo all'interno dell'Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria, dal Comune di Rocca Grimalda e dalla Provincia di Alessandria con il contributo della Regione Piemonte ed il patrocinio delle Università di Torino (inizialmente) poi di Vercelli e di Genova (rispettivamente, Dipartimento di scienze antropologiche e Dipartimento di Italianistica). Esso, oltre a organizzare annualmente convegni internazionali con taglio interdisciplinare su tematiche inerenti alla cultura folklorica, ha realizzato un Centro di documentazione sul Carnevale e un Museo della Maschera destinato a reperire e conservare elementi di abbigliamento e accessori significativi propri della cerimonialità rituale.

Comitato scientifico:
Piercarlo Grimaldi (Università del Piemonte orientale, Facoltà di Lettere e Filosofia)
Franco Castelli (Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria, Centro di cultura popolare "G. Ferraro")
Sonia Maura Barillari (Università di Genova, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo)

I Convegni di Rocca Grimalda
Organizzazione: Comune di Rocca Grimalda, Provincia di Alessandria - Assessorato alla Cultura, Istituto per la storia della resistenza e della società contemporanea in provincia di Alessandria-Centro di cultura popolare "G. Ferraro", con il patrocinio di Regione Piemonte -Assessorato alla Cultura, Università di Torino -Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico-territoriali (sino al 1999), Università del Piemonte Orientale - Dipartimento di Studi Umanistici (dal 2000), Università di Genova - Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo.

Convegni internazionali
1. *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del Carnevale dal Medio Evo ad oggi* (12-13 ottobre 1996). Atti a cura di Franco Castelli e Piercarlo Grimaldi, Roma, Meltemi, 1997 (antologia di saggi); Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999 (edizione completa).
2. *Immagini dell'Aldilà. Maschere, segni, itinerari visibili e invisibili* (27-28 settembre 1997). Atti a cura di Sonia M. Barillari, Roma, Meltemi, 1999 (antologia); Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000 (edizione completa).
3. *Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare* (24-25 ottobre 1998). Atti a cura di Piercarlo Grimaldi, Roma, Meltemi, 1999 (antologia).
4. *Il senno di Bertoldo. Saperi, formule, espressioni dell'identità popolare* (18-19 settembre 1999). Atti a cura di Sonia M. Barillari, dal titolo *Motti, arguzie, facezie... e altre 'forme semplici' della cultura popolare*, Roma, Meltemi, 2000 (antologia); Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001 (edizione completa)..
5. *Charivari. Mascherate di vivi e di morti* (7-8 ottobre 2000). Atti in corso di stampa, a cura di Franco Castelli.
6. *Tradizione e postmodernità* (22-23 settembre 2001). Atti in corso di stampa, a cura di Piercarlo Grimaldi.

Convegni nazionali
La piazza del popolo. La rappresentazione del conflitto sociale nella cultura di base del secondo dopogue (30 aprile-1° maggio 1998). Atti a cura di N. Pasero e A. Tinterri, Roma, Meltemi, 1998. Plaquette omonima a cura di Barbara Del Cielo e Francesca Schenone, Edizioni del Laboratorio, 1998
Religiosità e culture. Segni e percorsi della devozione popolare, Ovada, 22 giugno 2002. Atti a cura di Sonia M. Barillari (in preparazione).

Le pubblicazioni del Laboratorio Etno-Antropologico
1. *Maschere e corpi. Tempi e luoghi del Carnevale,* a cura di Franco Castelli e Piercarlo Grimaldi, Roma, Meltemi (collana Gli Argonauti, diretta da Luigi M. Lombardi Satriani), 1997 (antologia di saggi del Convegno omonimo del 12-13 ottobre 1996).
2. *Maschere e corpi. Percorsi e ricerche sul Carnevale*, a cura di Franco Castelli e Piercarlo Grimaldi, Atti del I Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 12-13 ottobre 1996), Alessandria, Edizioni dell'Orso (L'Immagine Riflessa/Quaderni, 2), 1999.
3. *Immagini dell'Aldilà,* a cura di Sonia Maura Barillari, Roma, Meltemi (collana Gli Argonauti-Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, 1), 1998 (antologia di saggi dell'omonimo Convegno 1997).
4. *L'Aldilà. Maschere, segni, itinerari visibili e invisibili,* a cura di Sonia Maura Barillari, Atti del II Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 27-28 settembre 1997), Alessandria, Edizioni dell'Orso (L'Immagine Riflessa/Quaderni, 3), 2000.
5. *La piazza del popolo. La rappresentazione del conflitto sociale nella cultura di base del secondo dopoguerra,* a cura di Barbara Del Cielo e Francesca Schenone, Edizioni del Laboratorio, 1998 (plaquette di presentazione del Convegno omonimo, 1998).
6. *La piazza del popolo. Rappresentazioni della cultura operaia in Italia*, a cura di Nicolò Pasero e Alessandro Tinterri, Roma, Meltemi (collana Gli Argonauti), 1998 (antologia di saggi dell'omonimo Convegno nazionale, 1998).
7. *Il corpo e la festa. Universi simbolici e pratiche della sessualità popolare,* a cura di Piercarlo Grimaldi, Roma, Meltemi (collana Gli Argonauti-Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, 3), 1999 (antologia).
8. *Motti, arguzie, facezie... e altre 'forme semplici' della cultura popolare*, a cura di Sonia Maura Barillari, Roma, Meltemi (collana Gli Argonauti, Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda, 4), 2000 (antologia di saggi dal Convegno *Il senno di Bertoldo*, 1999).
9. *Il senno di Bertoldo. Saperi, formule, espressioni dell'identità popolare*, a cura di Sonia Maura Barillari, Atti del IV Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 18-19 settembre 1999), Alessandria, Edizioni dell'Orso (L'Immagine Riflessa/Quaderni, 5), 2001.
10. Karl Meisen, *La leggenda del cacciatore furioso e della caccia selvaggia*, a cura di Sonia Maura Barillari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001
11. *Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali*, a cura di Rosanna Brusegan, Margherita Lecco, Alessandro Zironi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000
12. Giovanni Bussi, *Forse nessuno leggerà queste parole. Diario della Grande Guerra*, a cura di Piercarlo Grimaldi, Roma, Meltemi, 2002
In preparazione:
Il corpo e la festa, Atti del Convegno omonimo (1998), a cura di Piercarlo Grimaldi
Charivari. Mascherate di vivi e di morti, Atti del Conv. omonimo (2000), a cura di Franco Castelli.

Scheda del Museo della Maschera
Sede: Rocca Grimalda (AL), piazza Vittorio Veneto, 1 (ex Palazzo Comunale)
Apertura: seconda e quarta domenica di ogni mese, dalle ore 10 alle 12,30 e dalle ore 15 alle ore 18
E-mail: etnorocca@libero.it
Info: 0143/873513 (Sig.ra Chiara Cazzulo)), fax 0143/873494

IL PREMIO "RIBALTE DI FANTASIA"

L'Associazione Ribalte di Fantasia nasce nel 1979 dalla collaborazione tra il T.S.B.M. di Otello Sarzi e la rivista "Il Cantastorie". Tra le varie iniziative previste c'è l'istituzione di un premio per copioni del teatro dei burattini. Analoga iniziativa era stata assunta anche dal Comune di Reggio Emilia e dal T.S.B.M., come "Premio teste di legno", senza avere seguito.
Con il progetto di "Ribalte di Fantasia" il T.S.B.M. propone un punto d'incontro per tutti gli appassionati del teatro di animazione, illustrato nel seguente comunicato, pubblicato nel 1986 da "Il Cantastorie":
"I burattinai italiani, gli studiosi, gli operatori e l'ancora numeroso pubblico di appassionati hanno finalmente un ulteriore punto di riferimento nazionale. Si tratta di un'Associazione, "Amici del Burattino-Ribalte di Fantasia", che si è recentemente formata a Reggio Emilia sotto l'egida del burattinaio Otello Sarzi Madidini, figlio e nipote di burattinai, discendente di una delle più importanti dinastie della Padania. Otello Sarzi Madidini ha lanciato un appello alle compagnie che attraverso i burattini sostengono in Italia il difficile ruolo di un importante genere teatrale. Vi sono infatti molte compagnie che vivono in maniera disorganica il rapporto con le strutture e le organizzazioni teatrali e che continuamente hanno bisogno di un punto di riferimento pere confrontare tra loro progetti di intervento teatrale.
L'Associazione "Amici del Burattino-Ribalte di Fantasia" ha già messo le basi del programma di massima per i prossimi due anni e sta già ricevendo adesioni da burattinai di ogni provenienza. Tra i progetti di maggior rilievo c'è un premio per copioni inediti tendente a rivalutare e rilanciare la drammaturgia del settore; l'allestimento e la produzione di una videoteca con documentazione dei maggiori spettacoli delle produzioni teatrali; la creazione di una scuola per corrispondenza con promozione di pubblicazioni e di dispense secondo una linea editoriale che fa capo alla rivista "Il Cantastorie", e ad altre iniziative teatrali che si inseriscono anche nella didattica scolastica. Inoltre, durante la prima riunione è stato deciso di proclamare il 1987 "Anno del Burattino", concentrando in questo periodo una serie di manifestazioni itineranti che saranno successivamente rese pubbliche e che costituiscono l'inizio dell'attività dell'Associazione".
Si tratta di una ribalta, quella proposta dal T.S.B.M., che si presenta con diversi e interessanti scenari, che rispecchiano, in tutta la sua essenza e vitalità, l'impegno di Otello Sarzi per la continuità del teatro

dei burattini.
Questo il Bando della prima edizione del Premio "Ribalte di Fantasia":
"Il "Teatro Setaccio Burattini e Marionette" di Otello Sarzi e la rivista di tradizioni popolari "Il Cantastorie" indicono il Premio "Ribalte di Fantasia" riservato a copioni inediti del Teatro dei Burattini.
Il Premio presenta due sezioni:
- Teatro Tradizionale dei Burattini
- Copioni tratti da favole.
Ogni sezione premierà i due migliori copioni.
Per la sezione delle favole, i copioni dovranno essere ispirati a favole regionali, in ogni testo dovrà figurare tra i personaggi una delle maschere della Commedia dell'Arte. Per
questa sezione dovrà essere indicata la fonte scritta oppure quella orale della favola.

Alla sezione burattini, potranno essere ammessi anche i copioni pervenuti per la prima edizione del Premio, dietro conferma dell'autore.
Saranno presi in considerazione per il Premio 1988 i copioni ricevuti alla data del 30 giugno '88. Quelli pervenuti dopo questa data, parteciperanno alla successiva edizione del Premio.
I testi, inediti, in tre esemplari dattiloscritti, dovranno avere la durata compresa tra 45 e 75 minuti e dovranno essere inviati al "T.S.B.M." di Otello Sarzi in via Adua 57, Reggio Emilia oppure alla redazione della rivista "Il Cantastorie", via Manara 25, 42100 Reggio Emilia".
I premi della prima edizione di "Ribalte di Fantasia" vengono consegnati il 20 novembre 1988 in occasione del 7° Festival Nazionale del Teatro per Ragazzi, al Teatro Antonianum di Padova. Dall'anno seguente, e fino al 2001, il Premio viene ospitato dalla Fiera Millenaria che ogni anno si svolge a Gonzaga durante la prima settimana di settembre, in occasione della consegna del Premio "Campogalliani d'Oro". I premi sono offerti dal T.S.B.M. fino al 1991; dall'anno seguente, viene assegnata ai vincitori una medaglia offerta dal Comitato della Fiera Millenaria di Gonzaga.
Dal 1996 "Ribalte di Fantasia" si avvale della efficace collaborazione del Centro Etnografico Ferrarese diretto da Gian Paolo Borghi.
Il Premio, nato come concorso per copioni inediti, ha in seguito opportunamente rivolto la propria attenzione ad altri aspetti del teatro dei burattini, sempre legati ai testi: nuove produzioni di spettacoli, giovani autori, riconoscimenti alla carriera, iniziative sorte nell'ambito di istituzioni per anziani e per disabili, corsi di formazione professionale. L'albo del Premio che pubblichiamo qui di seguito ne è la dimostrazione. Ora sarà compito della Fondazione "Famiglia Sarzi", che potrà sempre contare sulla collaborazione della rivista "Il Cantastorie" e del Centro Etnografico Ferrarese, assicurare la continuità dell'iniziativa ideata dal T.S.B.M. di Otello Sarzi.

L'Albo del Premio "Ribalte di Fantasia"
I° ,1988
Sezione adulti:
a) burattini del teatro di tradizione: "Il Doge" di Raffaele Boccia di Torino
b) teatro di varia animazione: "Il Fante di Fiori" di Aldo Giovannetti di Roma
Sezione ragazzi:
a) burattini del teatro di tradizione: "La lucciola" di Elena Foco Perrino di Novara
b) teatro di varia animazione: "L'uomo dopo il diluvio" di A. Angeloni di Roma
[premi dipinti di Nani Tedeschi]
II°, 1989
Teatro tradizionale
1°, "Sandrone e la morte" di Carlo Contini
2°, "Storie di Re e Regine, aquile e marmottine" di Luisa Di Gaetano e Claudia Re
Copioni ispirati a fiabe regionali
1° "Escensoriale" di Patrizia Monaco (?)
2° "Storie di Giufà" di Pina Catania, Elvi Fiore, Marisa Donadio

[premi sculture in cartapesta appositamente realizzate da Giorgio Raffaelli]

III°, 1990

"Il moto perpetuo" di Carlo Contini

[premio quadro foto a colori di Alfonso Zirpoli di un burattino di O. Sarzi]

IV°, 1991

"Sandrone va in galera" di Mauro Balili. "Il riconoscimento - dichiara la giuria - viene assegnato al modenese Mauro Balili, un operatore culturale che, con il copione "Sandrone va in galera", ha realizzato un'interessante e proficua esperienza aggregativa con gli anziani della struttura protetta "Guicciardini" di Modena" [Il copione, pubblicato ne "Il Cantastorie", si ispira ai testi della tradizione burattinesca modenese, facendolo precedere da una relazione dello stesso Balili]

[premio quadro foto a colori di Alfonso Zirpoli di un burattino di O. Sarzi]

V°, 1992

Premio al giovane burattinaio Riccardo Pazzaglia di Bologna. Questa la motivazione della giuria: "Il riconoscimento non è stato concesso ad un autore in senso stretto quanto invece "all'età": è stato infatti prescelto un giovanissimo burattinaio, il tredicenne Riccardo Pazzaglia di Bologna che, con capacità e passione, sta dimostrando di poter aspirare ad un preciso, futuro ruolo nel campo di questa forma di teatro popolare. Grazie alla guida ed all'incoraggiamento artistico di Stefano Zuffi ed ai burattini del maestro burattinaio Demetrio Presini, Riccardo Pazzaglia sta inoltre adoperandosi per trasmettere ad altri giovanissimi la sua arte e i suoi testi".

[dal '92, premio medaglia offerta dalla Fiera Millenaria di Gonzaga]

1993 (non assegnato)

VI°, 1994

Primo premio non assegnato, quattro secondi premi ex aequo ai seguenti copioni, secondo le motivazioni della giuria:

"C'era una volta... a Roccaspadona" di Riccardo ed Ermanno Pazzaglia di Bologna: "Interessante testo la cui trama si traduce in una felice e fedele trasposizione di alcuni aspetti della scuola burattinesca bolognese. Si segnala inoltre l'età di uno degli autori: il burattinaio-autore Riccardo Pazzaglia ha quattordici anni!".

"Il sacco misterioso" di Riccardo Bertani di Campegine (RE): "Apprezzabile esempio di copione dialettale della pianura reggiana, che potrebbe adattarsi alla 'baracca' dei burattinai tradizionali. Il testo si rivela di soddisfacente scorrevolezza e fruibilità".

"I tre cedri" (dalla fonte orale e da "L'amore delle tre melarance" (da "Le fiabe italiane" di Italo Calvino) della Compagnia "La Tribù del Cucù" di Gattatico (RE): "Si tratta della dignitosa esperienza creativa di un gruppo reggiano che 'affronta' con passione giovanile la scrittura di un copione la cui tecnica rappresentativa alterna la tradizione del burattino alle esperienze d'animazione (un artista-animatore agisce anche in forma diretta)".

"Il cuore freddo", di Wilhelm Hauff, rivisto e riscritto da Claudio Rosati di Pistoia: "Il copione costituisce un valido esempio di riscrittura di un testo ad effettivo uso di una compagnia toscana. Il protagonista de "Il cuore freddo" pratica il mestiere del 'boscaiolo', tipico tra l'altro della realtà montanara di un tempo nell'area tosco-emiliana".

Premio speciale, fuori concorso ed alla carriera, a Giuseppe Simoni, della Compagnia "Città di Ferrara": "Per avere garantito, con tenacia, passione e competenza, la continuità dell'arte burattinesca nella città di Ferrara, nella scia dei 'maestri' Ettore Forni e Nevio Borghetti. Da oltre vent'anni la Compagnia "Città di Ferrara" propone nella città estense e nel suo territorio provinciale uno spettacolo dignitoso sia dal punto di vista dell'animazione che dal versante testuale. La giuria riconosce inoltre alla Compagnia diretta da Giuseppe Simoni la capacità di avere provveduto ad un rinnovo, nella tradizione, di testi e repertori soprattutto in funzione educativa della realtà giovanile ferrarese".

VII°, 1995

Primo premio al copione "Don Giovanni" di Stefano Zuffi di Bologna: "Il poliedrico artista bolognese è alla ribalta da anni per le sue attività di ricercatore, etnomusicologo e concertista: Questo suo "Don Giovanni", per burattini, attori e musici, si caratterizza per vivacità espressiva e si configura quale esem-

pio di rappresentazione che ha riscosso anche in ambiti universitari".
Secondo premio ex aequo:
Copioni dei frequentatori del corso per animatori culturali dialettali tenuto presso il Centro Unificato di Formazione Professionale "Galileo" di Bologna: "I corsisti hanno saputo creare interessanti materiali di lavoro fra tradizione, dialetto e nuove esperienze culturali, che fanno bene sperare per il loro futuro artistico".
Farse di Adriano Farinelli di Fratta Polesine (Rovigo): "Le brevi produzioni di questo burattinaio dilettante ispirate anche alla tradizione popolare (con particolare riferimento ai repertori della Famiglia Sarzi) hanno anche il merito di continuare a proporre il teatro dei burattini in un territorio, quello rodigino, ormai purtroppo privo di prosecutori di quest'arte".

VIII°, 1996

Premio ex aequo:
Gualberto Niemen di Biandronno (VA): "Decano dei burattinai italiani (è nato nel 1905), per amore dell'arte è tuttora in attività sia con spettacoli sia con un'appassionata azione divulgatrice delle proprie esperienze ai giovani artisti della sua terra. La sua opera si configura quale emblematico esempio per il teatro dei burattini di ieri, di oggi e di domani".
Associazione "Peppino Sarina Amici del Burattino" di Tortona (AL): "Per la competente ed appassionata opera di recupero e di divulgazione del teatro dei burattini in un'ampia area padana. L'Associazione si colloca a pieno titolo alla ribalta nazionale per la sua articolata e feconda attività a favore sia della tradizione sia delle nuove esperienze del teatro dei burattini".

IX°, 1997

Premio ex aequo:
IPAB Giovanni XXIII di Bologna: "Per un progetto culturale e di lavoro che ha coinvolto efficacemente ed in prima persona gli ospiti di quella struttura attraverso il teatro tradizionale".
Allievi del corso di scenotecnica tenutosi presso il Centro di Formazione Professionale di Ferrara: "Per l'allestimento tecnico, nell'ambito del corso, di un teatro per burattini atto alla rappresentazione del copione "Pollicino" della Compagnia "Città di Ferrara". Coordinatrice: dott.ssa Maria Chiara Pirani".
Ugo Sterpini Ugo di Cavriago (RE): "Artista burattinaio dai molteplici interessi, da anni attivo con copioni e sperimentazioni degne di interesse e di studio".

X°, 1998

Artisti: Vittorio Zanella de "Il Teatrino dell'Es" di Castenaso (BO): "Per la sua costante attività di artista (che esplica anche nel campo della scuola), di collezionista/ricercatore e di organizzatore di festival internazionali".
Nuove produzioni: Riccardo Pazzaglia dI Bologna e "Gruppo Ocarinistico" di Budrio (BO): "Per l'interessante allestimento de "Il Barbiere di Siviglia".
Compagnie: "I burattini dell'ocarina bianca" di Modena (Maurizio Berselli e Giuseppe Manni): "Per la loro interessante produzione, che rilancia la città di Modena nel mondo teatrale d'animazione".
Segnalazione per il giovane burattinaio Roberto Zambelli di Forlì: "Aspirante burattinaio tredicenne, autore di copioni già degni d'interesse".

XI°, 1999

La giuria delibera, all'unanimità, di assegnare i riconoscimenti ad un autore di copioni e, per la prima volta in assoluto, ad istituzioni pubbliche distintesi, a vario titolo, per iniziative nel campo del teatro dei burattini tradizionali o dell'animazione teatrale.
Guido Ceronetti di Cetona (SI): "Nato a Torino nel 1927, scrittore, poeta, giornalista e traduttore, nel 1970 ha ideato, con Enrica Tedeschi, il "Teatro dei Sensibili" nel quale trovano importante allocazione le cosiddette "marionette ideofore", messe in scena con specifici copioni di rilevante interesse teatrale/culturale".
Comune di Viguzzolo (AL): "In un lungo rapporto di collaborazione con l'Associazione "P: Sarina" di Tortona (AL), dal 1984 presenta adeguatamente ampie e diversificate proposte di animazione teatrale. Ha curato la realizzazione di due importanti mostre e, dal 1994, promuove la rassegna internazionale "Assoli".

Comune di Voghera (PV): “ In collaborazione con l'Associazione “P. Sarina”, da alcuni anni ha avviato un'intensa attività culturale riguardante il teatro di animazione attraverso numerose e qualificate iniziative: mostre didattiche, attività laboratoriali, rassegne internazionali, esposizioni dedicate alle famiglie Sarina e Rame, con la partecipazione del Premio Nobel Dario Fo.
Comune di Budrio (BO): “Da vari anni promuove, in collaborazioni internazionali e, tra breve, allestirà un importante museo del burattino ospitante la raccolta Zanella/Pasqualini, che consta di oltre 1400 pezzi. Si tratta di un importante esempio, a respiro nazionale, in una realtà emiliana densa di grandi fermenti culturali, che già annovera, tra l'altro, il Museo dell'ocarina e degli strumenti musicali in terracotta, una pinacoteca, un museo archeologico ed un costruendo museo del lavoro contadino”.
Comune di Cento (FE): “Da alcuni anni promuove incontri e mostre del teatro dei burattini nella splendida cornice della locale Rocca. Patria della grande famiglia marionettistica dei Cagnoli, nel 1999 ha commissionato l'allestimento e la rappresentazione, in prima nazionale, di un copione del teatro dei burattini (stampato dal Centro Etnografico Ferrarese) per aprire ufficialmente le manifestazioni celebrative per il 150° anniversario di Ugo Bassi, nato in quella città. Il riconoscimento vuole premiare la sensibilità e la preparazione di un'istituzione pubblica che ha compreso il grande messaggio culturale che il teatro dei burattini può offrire anche da un versante storico/popolare”.

XII°, 2000

Scuola Elementare di Lavino di Mezzo, Anzola Emilia (BO): “Per l'efficace realizzazione e rappresentazione del copione “Storia di Gerbera. Forse strega o forse no” di P. Cherubino Ghirarducci. Il lavoro si è avvalso della collaborazione scientifica del prof. Rolando Dondarini, dell'Università di Bologna, e del Centro Etnografico Ferrarese, del coordinamento pedagogico della dott.ssa Maria Chiara Peirotto e dell'intervento del Teatro Ridotto di Lavino di Mezzo”.
Assessorato alla Cultura dell'Amministrazione Provinciale di Alessandria: “Per le capacità organizzative dimostrate nella progettazione e nella realizzazione del circuito “2000 burattini”, che ha coinvolto l'intero territorio della provincia alessandrina”.
Lorenza Franzoni: “Per le capacità artistiche mutuate anche dall'approfondito studio del mondo dei burattini nella sua più ampia accezione del termine”.

XIII°, 2001

“Tutto il mondo è burla. Cronaca di un sogno verdiano” di Riccardo Pazzaglia di Bologna: “Interessante esempio di produzione teatrale fra tradizione e nuove esperienze. Il tema verdiano, sviluppato dall'artista, è valorizzato, nella rappresentazione, dalla voce recitante di Massimo Monini e dalle musiche ocarinistiche de Gruppo Ocarinistico Budriese (Bologna). Ancora una volta questo giovane burattinaio si propone alla ribalta con un nuovo copione, sintomo di vitalità e ulteriori successi futuri”.
“Un cassonetto per tutti” di Lorenzo Bonazzi del Centro Agricoltura Ambiente di Crevalcore (BO): “Inusuale esempio di spettacolo teatrale per pupazzi animati per la scuola elementare. L'atto unico ha la finalità di sensibilizzare i ragazzi alla raccolta differenziata dei rifiuti. Lo spettacolo ha coinvolto l'autore e gli scolari nella costruzione dei pupazzi con materiali riciclati. “Il cassonetto per tutti” è la risultante di un progetto ambientale attivato dal Centro Agricoltura Ambiente di Crevalcore (Bologna) e finanziato dal Servizio Comunicazioni della Provincia di Bologna”.
Compagnia Teatrale “Senza Sipario” del Dipartimento di Salute Mentale della Ausl di Bologna Nord, Associazione Arte e Salute Onlus: “Per l'interessante esperienza, realizzata in collaborazione con il “Teatrino dell'Es” di Bologna, che ha consentito la messa in scena dell'opera “A Brema a Brema”, tratto dall'omonima fiaba dei fratelli Grimm. La compagnia è sorta grazie ad un illuminante progetto istituzionale, che vede personale sanitario e pazienti uniti in uno splendido rapporto umano, artistico e medico”.
Centro per lo studio e la documentazione delle Societa Operaie di Mutuo Soccorso delle Province di Alessandria ed Asti di Castellazzo Bormida (AL): “Nel breve tempo di due anni, il “Centro” ha promosso, con efficacia e lungimiranza, la diffusione del teatro di animazione proprio a partire da quei luoghi, le vecchie Società di Mutuo Soccorso, che in passato ne ospitarono stabilmente gli spettacoli. Il “Centro” (afferente alla Regione Piemonte) ha deliberato, inoltre, il finanziamento di un'importante opera editoriale del teatro dei burattini, nonché l'istituzione del Premio “Dottor Burattino”, riservato alle tesi a livello nazionale sul teatro di animazione, di cui contribuirà pure alla pubblicazione”.

A DIMMO MENOZZI

IL PREMIO "RIBALTE DI FANTASIA" 2002

La XIV edizione del Premio Nazionale "Ribalte di Fantasia" è stato assegnato a Dimmo Menozzi di Guastalla (Reggio Emilia) per il copione "Castlèin".
Questa la motivazione della giuria: "Incentrato sull'antico Carnevale di Castelnovo di Sotto (Reggio Emilia), il copione sviluppa temi di interessante valenza: il dialogo con una città in festa e la sua maschera (al "Castlèin"), il filone carnevalesco (un tempo aperto anche agli spettacoli burattineschi), il "gioco" fra la tradizione e il mondo odierno.
Dimmo Menozzi ha saputo felicemente instaurare un momento d'incontro con un territorio da secoli attento al carnevale; si confida che tale rapporto possa produrre ulteriori elementi di positività".

"Castlein"

di DIMMO MENOZZI

PERSONAGGI

Arlecchino
Pulcinella
Pantalone
Brighella
Balanzone
Castlèin
Rosina
Satanasso/Balanzone
Minghina/Brighella
Sandròn
Pulonia

Accessori "Castlèin"

1. **Bottiglia Lambrusco "dal Castlèin"**
2. **Bastone**
3. **Campanello**
4. **Chiave**
5. **Pipa per il fuoco**
6. **Matita più foglio**
7. **Soldo "Castlèin"**

Musiche

1. **Inno "dal Castlèin"**

Carnevale dal "Castlein", Castelnuovo di Sotto

Scena: cascata di coriandoli

Musica: Inno

[Castlèin balla]

Cast. Eviva! Eviva il Carnevale! Anche quest'anno l'è rivato il Carnevale... e mè...Castlèin Principe di Castelnuovo di Sotto ho grandi progetti: quest'anno voglio trovare la morosa! Sì! Una bella ragassa... anche usata, di seconda mano, va bene lo stesso... basta che la sia carina... Oddìo...! Se ci penso a la morosa mi viene uno sdolcinamento che mi si ribigola tutto su e giù. [zuccata] Spetate... spetate un monumento che finisco di segnare il programma... prendo il foglietto... prendo la matita... e scriviamo:
domenica, 20 gennaio, al Palazzetto presentazione e lancio del Carnevale
27 gennaio, 1a domenica di sfilate
3 febbraio, 2a domenica di sfilate
10 febbraio, 3a domenica di sfilate.
Sempre che non piovi... se no vengono rimandate le sfilate... e che sfilate! Ci saranno carri meravigliosi... ce n'è uno con le balerine brasiliane... almeno una balerina...la voglio per morosa. Sicuro: quest'anno, 25° anniversario della Cooperativa del Carnevale ringrassio tutti i soci specialmente per le balerine ohi mama... quando ci penso mi viene adosso un lavoro che mi sghiribissa lungo la schiena! E poi... per finire il programma, il 12 febbraio, presso l'auditorio parrocchiale, laveremo i panni sporchi in pubblico: tutti potranno liberamente fare i complimenti al Carrnevale o esporre le critiche... mo sensa esagerare.

[voce di Sandrone]

Sand. ... e se ... son ciocc... portèm a cà... hic! E se son ciocc portèm a cà con la cariolaaa... hic!
Castl. Sentitelo! Quel beriagoss ad Sadron! L'è na setimana intera che 'l sta in canteina insieme a Fasolen... stanno imbottigliando il mio vino, il lambrusco "dal Castlèin"... avranno bevato una dozeina di damigiane per ciascuno! A momenti vado là e ci do soquante parpagnocche...

[Rosina, cantando]

Ros. Signori miei ascoltate... la grande novità... il Carnevale arriva... tra la la la la là.
Cast. Oh oh oh! La Rosina! Adesso ci faccio la corte: chisà se mi prende come suo moroso: o Rosina, bella Rosina...una grassia vorrei da te...
Ros. Dimmi pure: che grassia vuoi?
Cast. Una notte dormir con te!
Ros. Va là, va là... spurcacion!

[via Rosina]

Cast. Gnente! Non mi vuole! E pensare che avevo preparato anche la dichiarazione d'amore! Vol dire che la farò a un'altra. E adesso andòmm a lavurèr... andiamo a lavorare per il Carnevale che quest'anno l'è 'na roba grandiosa... la meglio di tutta l'Italia... ansi.. la mellio di tutta l'Europa...E mè a son l'anima del Carnevale...
Me son Castlèin... e 'm piez al vein... a son important... a cmand a tott quant!

[musica: Inno]
[via Castlein ballando]
[Arlecchino e Pulcinella ballando]

Pulc. E' arrivato 'o Carnevale… si scherza… si ride… e si mangia come un maiale…
Arl. E se finisce anca a l'ospedale! Pulcinella… 'scolteme: gheto sentìo cosa i dise?
Pulc. Non ho sentito niente… sento solamente una fame…
Arl. I dise in giro che Caslelìn al s'è monta' la testa… ch'el se crede chissà chè…che 'l vol comandarghe a tuti quanti…
Pulc. E' impazzito?
Arl. Eco: i dise che 'l xè diventà mato!
Pulc. Povero Castellino! Ha sempre voluto fare di testa sua… eh! mettersi contro la gente che conta…
Arl. Sì! Sì! Proprio cosita: al s'è messo contro potenti e prepotenti…
Pulc. Lo sbatteranno in prigione!
Arl. Poareto e 'l xè tanto simpatico.

[entra Pantalone]

Pant. Ma che simpatico e simpatico! Al xè un tanghero! Altro che! Al pensa sempre a divertirse, a spender schei…invece de lavorar… de tegnir strico il soldo… elo 'l vol far un Carneval grande… sempre più grande… e nol xè gnanca bon…
Arl. Mi credo che 'l sia bon!
Pant. Ma che bon e bon!
Arl. Nemo… nemo Pulcinela… A mi non me piase sentir ste ciacole contro Castelin… nemo in cantina a jutar Sandròn

[via Arlecchino e Pulcinella]
[entra Brighella]

Brigh. Saluto e riverisco, scior Pantalòn!
Pant. Bravo Brighela, che te si qua. Gheto sentìo la novità?
Brigh. Ch'al me diga, scior Pantalon.
Pant. Castelìn al vol far un Carneval ancora più grande… de lusso…
Brigh. Ma sì… gh'ò sentìo: lo diseva 'l Dotor Balansòn… che Castelìn 'l xè un bon da gnente!
Pant. A far le robe… ghe vol schei… ma mi no ghe do gnente… a mi sto Carneval me sta sul gozo…

[entra Balanzone]

Brigh. Eco 'l Dotor Balanzòn… Al diga elo… scior Dotor… cosa penselo de Castelìn e del so Carneval…
Pant. Sì… sì… elo 'l xè omo de mondo, il gh'a viasà… il gh'a studià… che 'l diga elo…
Bal. Par me… Castlèin… l'è un bus in dl'acqua… a cominciare dal paes: Castelnov 'd Sott! Primo: l'è briza una sitè… secondo: non c'è l'aeroporto. Terzo: an gh'è briza gnanca la stazion dal treno… e poi… la metropolitana? L'an gh'è briza!
Pant. Domando scusa, scior dotor… ma mi gh'ò da nar a Venesia che gh'ò tanto da far… tanto da lavorar… saludo… riverisco…

[via Pantalone]

Bal. E l'universitè… gnente! E Castlèin? Chi el Castlèin? Un popolano senza arte ne parte. Il Carnevale ha bisogno di una personalità… che sappia organizzare… dirigere… presiedere…

controllare… sistemare… ordinare. Io potrei: al Dotour Balanzòn perché me a jò studiè… e dallo studio deriva la cultura, il sapere e il giudizio: e con la cultura l'uomo diventa colto; col sapere diventa sapiente; e col giudizio diventa giudizioso… e solo l'uomo colto, sapiente e giudizioso può avere l'equilibrio per fare bene le cose.

Brigh. Bravo!

Bal. Grazie!

[entra Castlèin]

Castl. Branco di farabutti! Vi siete alcolizzati contro di me. State attenti che se non la smetete subito, tacco a molarvi una fila di calci nell'estremo oriente che vi faccio fare i satelliti artifiiziali atorno ai muri della stanza, veh!

Brigh. Ma che farabutti e farabutti, nojaltri gh'avemo soltanto dito che Castelnovo de Soto nol pol diventar un gran Carneval parché 'l xè un picolo paese…

Castl. Alto là! Prima di tutto Castelnuovo di Sotto è stato promosso città! Con decreto prefettizio da quest'anno in poi si parlerà della città di Castelnuovo… poi se vogliamo guardare Castelnuovo ha battuto moneta prima ancora che venisse fuori l'Euro. Il primo "Castlèin", moneta ufficiale del Carnevale di Castelnuovo, è stato fatto nel mille novecento novanta dieci! Sono stati organizzati cinque raduni internasionali: a piedi… in bicicletta… in Vespa e in Lambretta… con la Cinquecento e i caravan in movimento! Abbiamo creato la nostra festa: d'ora in avanti oltre al giovedì grasso, al martedì grasso si celebrerà il sabato ciccione (obeso). Abbiamo fatto il vino: ecco qua una bottiglia di Lambrusco "dal Castlèin"! Abbiamo riempito scatole dell'aria di Castelnuovo Sotto… cosicché i visitatori del nostro Carnevale potranno portare a casa la nostra aria di festa! E poi la baita "dal Castlèin" e la banca e 'l palazzetto…

Bal. Scoltòm bein Castlèin: l'è perfettamente inutile che vieni a elencar queste cose a Me, al Dotour Balanzòn… io so benissimo che sono tutte piccolezze, ci sono Carnevali più importanti: vicino a Bologna hanno fatto un gemellaggio con Rio de Janeiro.

Castl. Mo anche noi di Castelnuovo ci siamo gemellati con Rio: Rio Marina… per esempio… Rio nell'Elba e Rio Saliceto! Che sono più comodi di Rio de Janeiro…

Bal. E i cèno? I ragazoi…? I bambini…? Avete pensato ai bambini… Me an cred briza!

Castl. Sicuro… certamente: abbiamo perfino chiamati i burattini per divertire i bambini! Il nostro Carneval diverte sia i bambini che gli adulteri.

Bal. An voi briza scolter: non ti voglio ascoltare! E dunque visto e considerato che al Dotour a soun me… visto e considerato che il tuo Carnevale non vale alcun che, visto e considerato che…

Castl. Sé! Visto e considerato che la merda mola l'à sta mia in pè, se non la smetti subito ti sbrago la testa davanti ché!

Bal. Ma taci, ignorante villano!

Castl. Baciami il deretano!

Bal. Non conosci l'abecedario!

Castl. Baciami il tafanario!

Brigh. Castelìn, tanghero fiol d'un can non perder de rispeto al Dotour Balanzòn… se no te dago quatro sberle che te volto la facia!

Castl. Ah sì? Adesso vi pago.

[bastona Brighella e Balanzone]

Castl. Toh! Toh! Toh!

[a soggetto stesi sull'asse]

Castl. Oh là! A son sodisfat… e desso riporto il bastone a Fagiolino… che me lo ha prestato.

[via Castlèin]

Bal. Ohj! Ohj! Che mel a la testa!
Brigh. Mama mia… senti che bergnocolo che 'l me gh'à fato… adeso me vojo vendicar…
Bal. Gliela faccio pagare! Adesso ci travestiamo: me a gh'ò al costomm da Dievel…
Brigh. E mi quelo de la Morte!
Bal. Ecco! E quando torna 'l Castlèin lo facciamo morire di spavento! Andomm! Andiamoci a travestire.

[via Balanzone e Brighella]
[fuoco, entrano Satanasso e e Minghina]

Sat. Ah! Ah! Ah! Siamo spaventosi. [a soggetto, chiamare i bambini] Al Castlèin al cascarà per tera da la paura!
Ming. Mi lo speto nascosto de qua…
Sat. E me a vagh de dlà…

[via Satanasso e Minghina, entra Castlèin]

Castl. Oh là! Tutto sistemato… senti che pussa! Si sente odore di bruciato: avete fatto le brostole? [a soggetto, chiamare i bambini]
(*Sat.* Castlèinnn…)
Castl. Chi gh'è?
(*Sat.* Sono il Diavolo…)
Castl. Un cavolo?
(*Sat.* Nooo… sono il Diavolo Satanasso!)
Castl. Ho capito: un cavolo nel materasso.

[entra Satanasso]

Sat. Eccomi… qua!
Castl. Polenta e bacalà: ciapa e porta a cà. Toh! Toh! Toh! Toh! [A soggetto sull'asse]
(*Mingh.* Castelìn…)
Castl. Ehhhh!!!!
(*Mingh.* Sono la Morte!)
Castl. Hai le gambe storte?!
(*Mingh.* Vieni con me…)
Castl. Ciapa costa chè! Toh! Toh! Toh!

[a soggetto, cade sull'asse]

Castl. Guerda, guerda: Balanzòn e Brighela… I suonatori che volevano suonare e sono rimasti suonati. Adesso li branco e li porto in piassa a Castelnuovo: che si godano il nostro Carnevale anche se non lo meritano.

[via *Balanzone* e *Brighella*, *Castlèin ritorna subito*]

Castl. E adesso che abbiamo convinto anche la "critica"… aspetto la mezzanotte: allo scocciare della

mezzanotte prenderò possesso della città e sarò riconosciuto Principe di Castelnuovo per tutta la durata del Carnevale, prenderò posto sul carro delle ballerine brasiliane e sarà la volta buona che trovo la morosa... una brasiliana dala coscia lunga... dal senato gonfio come i balunsin da fera... Oh! Che belessa... al sol pensiero mi sento brangognare tutta la panza! E ora: chiedo che mi siano consegnate le chiavi della cità: signor Sindaco... in dov'el al Sendich? Voglio le chiavi! [consegna] E lei... bella signorina... chi sarebbela? Il Sindaco? [cade] Oddio! Mo ci'abiamo una Sindachessa, che bella ragazzola... mi sono già Innamorato! Ci faccio subito la dichiarasione: cara Sindachessa... tutta rosa... sei bella fresca e pastosa... e ti voglio per morosa! Per te il mio cuore si scaravolta come un maiale dentro la molta. Non mi vuoi? Sei belle impegnata? Alora ci penso me: Sandrone... Fagiolino... Pulcinella... Arlecchino... miei prodi prendete questa chiave... circondate il municippio... ciapate la Sindachessa e chiavatela in sala del consiglio. E adesso formuliamo le nuove leggi: io, Castlèin, signore di Castelnuovo di Sotto, ordino e decrepito quanto insegue:
1° - Che la setimana sia formata da sei domeniche e un sabato: la domenica non si lavora (e non si va a scuola) perché l'è festa e il sabato gnanca, perché adesso s'usa la setimana corta.
2° - L'acqua sia bandita da tutte le tavole, sia confinata denter in di baslot e venga doperata solo per lavarsi i piedi.. mo sensa esagerare...
3° - Sia sempre presente invece, sulle tavole, almeno una botiglia di Lambrusco "dal Castlèin", vino riconosciuto D.O.C. dalla guida Michelin e adesso festa! Musica maestro...

[musica, ballo Sandrone e Pulonia, che poi escono, cala la musica sfumando]

[sipario]

[si affaccia Castlèin]

Castl. E ora, con il Sindaco e il nostro Presidente tutti insieme a fare il brindisi...
Sindaco... Presidente... venite qui sotto che facciamo festa.

MARIONETTE NELLA RETE

a cura di **Tatiana Taiocchi**

www.museomarionettepalermo.it
"Trasformare in vivente il non vivente, in umano l'oggetto inerte, è una delle più antiche attività dell'uomo (...). L'impulso a imitare la vita e dare vita con figure materiali ai fantasmi dell'immaginazione è universale. La marionetta e la maschera sono soltanto due aspetti di una stessa fuga da sé che è anche ricerca di sé, ricerca dell'Altro che è anche un nascondersi dall'Altro. (...)" Con queste parole il Museo delle Marionette di Palermo ci introduce alla breve storia del teatro di figura, attraversando il Medio Evo fino a raggiungere i nostri giorni con un nuovo progetto: il CD-ROM "PUPMUS". Contenente una carta geografica dell'Europa, ci accompagna in 140 musei con 690 immagini e circa 30 minuti di video provenienti da 24 paesi europei. L'interattivo rende possibile indagare per Paese, per tipologia e per immagini. In costruzione la seconda edizione che attende le adesioni da parte degli interessati.

www.teatrinodelles.com/
ben costruito il glossario per distinguere, finalmente, per sempre, i burattini dalle marionette! Ma se sorge ancora un qualche dubbio si può accedere al forum di discussione...

http://marionettepuppets.com/
acquistare online la propria "figura" da un vasto catalogo; personaggi famosi, caratteri, animali; ma anche silhouettes e marionette indonesiane. Tutto per un pugno di dollari.

http://www.sover.net/~nmt/
farei un giro anche solo per vedere come nel Vermont si compongono spettacoli di marionette utilizzando i più moderni sistemi di illuminazione. Immagini da favola.

http://www.puppetart.com
da Praga giunge l'invito a frequentare l'Accademia dell'Arte della Marionetta: corsi in Inglese e professori tra i più grandi marionettisti al mondo. Diversi sono gli indirizzi proposti: la recitazione, la produzione, la drammaturgia, la tecnologia, la scenografia e infine la teoria, la storia e la critica del teatro di marionette.

www.marionettecolla.org
se il vostro sogno più grande è quello di dar vita attraverso un sottile equilibrio di fili, anche in Italia c'è una scuola che vi offre delle possibilità: a Milano presso l'Atelier Carlo Colla e Figli sosterrete un colloquio che potrebbe permettervi di accedere ai loro corsi: due anni più uno eventuale di specializzazione con frequenza bisettimanale da ottobre a giugno.

www.unima.org/
in Francese, Tedesco e Inglese, il sito dell'Unima propone tutte le novità a livello internazionale. Contiene inoltre uno spazio suddiviso per nazioni che meriterebbe più aggiornamenti.

(Disegno di Hélène Taiocchi)

LE MARIONETTE "IDEOFORE" DI CERONETTI AL PICCOLO TEATRO DI MILANO

"M'illumino di tragico" a "Masterclass" 2002 – "Rosa Vercesi" per la stagione 2003

"Masterclass", l'edizione 2002 del Festival del Teatro d'Europa, che si è svolto al Piccolo Teatro di Milano da ottobre a dicembre, ha proposto l'incontro di un gruppo di giovani attori, registi e ricercatori con i maestri della scena. Tra questi, Guido Ceronetti, che ha presentato "M'illumino di tragico", una produzione Teatro dei Sensibili, Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa.

Il laboratorio teatrale di Guido Ceronetti (Geo Conserva) e con Elena Ubertalli (Kundalini), accompagnamento alla tromba di Dante Costamagna, si è svolto dal 18 al 20 ottobre al Teatro Studio, mentre il 19, al Teatro Strehler – Scatola Magica, era in programma un tè con Ceronetti. E' stata la seconda presenza di Ceronetti al Piccolo Teatro, dopo quella del settembre 2001 con lo spettacolo "Casse da vivo in esposizione pubblica", allestito nello spazio del Teatro Studio. "Nei panni di Geo Conserva, 'terrestre conservatore' – è scritto nella "Guida allo spettacolo" a cura del Piccolo Teatro – l'artista ha proposto al pubblico pagine e personaggi del suo Teatro dei Sensibili. Seconda tappa di questo percorso di collaborazione, ma soprattutto di amicizia e reciproca stima, 'M'illumino di tragico' approda in palcoscenico oggi, in forma di spettacolo, dopo una settimana di laboratorio insieme a un gruppo di giovani attori. Per la stagione 2003 il Piccolo e Guido Ceronetti hanno in programma 'Rosa Vercesi", spettacolo con un piccolo gruppo di attori, intorno a un fatto di cronaca nera, accaduto nella Torino degli anni Trenta".

Sullo spettacolo "M'illumino di tragico di Ceronetti, proponiamo un altro contributo, anche questo tratto dalla "Guida", curata dal Piccolo Teatro di Milano: "Fare teatro con Ceronetti", di Stefano de Luca:

"... ed ecco la sala prove del Piccolo Teatro popolarsi all'improvviso di presenze nuove. Una selva di manichini, sagome colorate, oggetti d'altri tempi, improbabili strumenti musicali, persino un telegrafo.

Li osserviamo divertiti e intimiditi insieme. E il lungo tavolo si ingombra di libri rari, specchi, dipinti, fotografie, maschere dalle espressioni stupite o terrificanti. Una babele festosa e caotica che trova un ordine inatteso e sorprendente non appena il signor Geo Conserva, alias Jeremy Cassandri, alias Guido Ceronetti (accompagnato dalla inseparabile assistente Kundalini), entra nella sala si presenta e comincia a tessere la tela del suo racconto infinito. E noi, i ragazzi ed io, come equilibristi proviamo a seguirlo su quel filo sottile, quasi invisibile e forse solo immaginato, gettato a con-

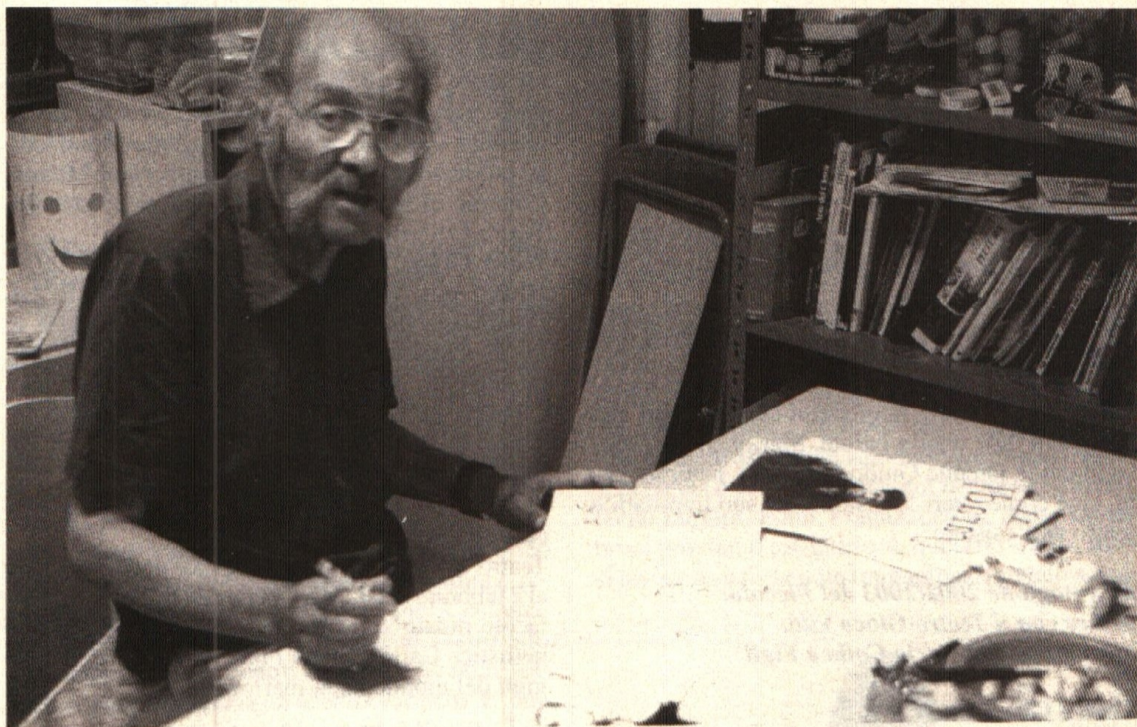
Guido Ceronetti. (Foto dalla "Guida allo spettacolo 'M'illumino di tragico'")

giungere avvenimenti lingue e personaggi diversi e lontani, reali e letterari, senza distinzione. Protetti da Apollo ci muoviamo dai Greci sino a sfiorare con levità il quotidiano dei rotocalchi da cronaca nera, per poi rituffarci negli abissi e nelle altezze delle scritture, della Toah, del Corano.
Senza accorgercene ci troviamo avviluppati in quella rete inestricabile e misteriosa che ci appare essere il destino meraviglioso e tragico dell'uomo.
Un'esplorazione dunque, ancor più che un laboratorio teatrale, per scoprirci, con un tremito che ci attraversa la schiena, anche noi marionette. Meravigliose e disperate marionette che danzano alla musica di tutte queste parole. Marionette nel senso in cui le intende Guido Ceronetti, naturalmente, cioè come i veri 'Sensibili' del suo inimitabile teatro dell'esistere".

Alla stagione 2002/2003 del Piccolo: ombre con il Teatro Gioco Vita, marionette con Carlo Colla e Figli

Teatro Gioco Vita
Al Teatro Studio, dal 3 al 22 dicembre, è stato presentato "Miracolo a Milano", coproduzione Teatro Gioco Vita – Piccolo Teatro di Milano – Institut International de la Marionette Charleville-Mezières, spettacolo di ombre, liberamente tratto dal film "Miracolo a Milano" di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica. Adattamento teatrale di Nicola Lusuardi, regìa e scene di Fabrizio Montecchi, musiche di Fiorenzo Carpi rielaborate da Giulio Luciani, disegni e sagome di Nicoletta Garioni, collaborazione alla regìa di Alessandra Antinori, con Mariangela Granelli, Walter Battista Maconi, Stefano Moretti, Cristiano Petretto.

Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli
Per il "Progetto su Milano", la "Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli" è impegnata con diversi allestimenti, una mostra e uno spettacolo didattico:
Teatro Studio, dal 22 al 31 ottobre 2002
"I Promessi Sposi", rievocazione teatrale del romanzo di Alessandro Manzoni a cura di Carlo II Colla ed Eugenio Monti Colla, musiche di Amilcare Ponchielli, regìa di Eugenio Monti Colla, produzione Associazione Grupporiani-Milano, Comune di Milano-Cultura e Musei-Spettacolo-Teatro Convenzionato, coprodotto con il Teatro Comunale Amilcare Ponchielli di Cremona.
Teatro Studio, dal 3 al 12 gennaio 2003
"Il Gatto con gli Stivali" di Carlo II Colla tratto dalla omonima fiaba di Charles Perrault, musica di Felice Camesasca, regìa di Eugenio Monti Colla, produzione Associazione Grupporiani-Milano, Comune di Milano-Cultura e Musei-Spettacolo-Teatro Convenzionato.
Teatro Grassi, dal 20 maggio all'1 giugno 2003
"Il Pifferaio Magico" di Carlo II Colla tratto dall'omonima fiaba di Charles Perrault, musica di Felice Camesasca, regìa di Eugenio Monti Colla, produzione Associazione Grupporiani-Milano, Comune di Milano-Cultura e Musei-Spettacolo-Teatro Convenzionato.
Teatro Strehler (Foyer), da ottobre 2002
"Le marionette raccontano Milano", mostra dedicata alla Milano dell'Ottocento
Teatro Strehler (Scatola Magica), dal 13 gennaio al 2 febbraio 2003"Marionette che passione!", spettacolo didattico a cura della "Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli" per conoscere i segreti del mondo delle marionette.

La Compagnia "Teatro Gioco Vita". (Foto dalla "Guida agli spettacoli della stagione 2002-2003" del Piccolo Teatro di Milano).

OPERE DI UGO STERPINI UGO

DONATE ALL'UNIVERSITÀ DI REGGIO EMILIA

Ugo Sterpini Ugo, scomparso il 23 ottobre 2000 (v. "Il Cantastorie" n. 58, luglio-dicembre 2000, pp.30-31) è stato ricordato da "Studium Regiense" (Fondazione per l'Università di Reggio Emilia) e dai Musei Civici del Comune di Reggio Emilia con un "Seminario sul surrealismo e su Ugo Sterpini Ugo" che ha avuto luogo il 5 dicembre 2001 presso l'Auditorium dell'Istituto Musicale della città.
Il seminario è stato organizzato in occasione della donazione di opere dell'artista alla Fondazione sopra citata, da parte del figlio Alessandro. Carlo Baldi, presidente della Fondazione, ha introdotto i lavori ricordando come Sterpini sia stato accolto dal movimento surrealista nel 1964 da André Bréton, iniziatore e animatore del movimento. Sono seguite le relazioni di Angelo Varni, dell'Università degli Studi di Bologna, su "Il surrealismo nella storia politica del primo Novecento" e di Giuseppe Berti, critico d'arte, che ha tratteggiato la storia del surrealismo e il percorso artistico di Sterpini. Infine Rosanna Chiessi, gallerista, ha ricordato la vicenda del suo trasferimento a Reggio Emilia e le attività artistiche insieme intraprese.
Alessandro Sterpini, attraverso la donazione delle opere del padre, ha inteso valorizzare l'intento della Fondazione "Studium Regiense" che ha la funzione istituzionale di promuovere l'iniziativa universitaria a Reggio Emilia. Da parte sua, la Fondazione si assume l'impegno della conservazione delle opere di Ugo Sterpini Ugo, esponendole nelle strutture della Fondazione o in quelle universitarie.
Queste le opere donate:
"Agitazione ed Immaginazione" (1964, 60x80, olio su tela)

(astratto senza titolo) (1955, 30x50, olio su tela)
"Encomio Volante" (1973, 40x50, olio su tela)
"Esorcista" (1960, 59x80, olio su tela)
"Genesi delle Delizie Marine" (1986, 50x70, olio su tela)
"Il Pesce Mummia a Damasco" (1972, 55x66, olio su tela)
"L'Uragano è nell'Aria" (1983, 40x56, olio su tela)
"Music Hall Mediterraneo" (1985, 50x60, olio su tela)
"Ricordo che una Volta" (1991, 50x70, olio su tela)
"Sassofonista" (1969, 40x70, olio su tela).
L'importanza della donazione ci permette di ricordare brevemente il percorso artistico di Ugo Sterpini Ugo. Nato a Roma nel 1927, nel 1947, insieme agli artisti del gruppo "Formaprima", partecipa al processo di aggiornamento dell'Arte italiana. Negli anni '50 è presente in numerose mostre collettive italiane ed estere. Sue personali sono presentate da Giordano Falzoni, Angelo Maria Ripellini, Emilio Villa, Corrado Cagli, Enrico Crispolti, Giorgio Di Genova.
Nel 1963 fonda con Fabio De Sanctis "Officina Undici" che produce mobili surrealisti, presentati in mostre in tutto il mondo. Nel 1964 incontra a Parigi André Bréton ed è accolto nel Movimento Surrealista. Nel 1965 partecipa all'Esposizione Internazionale del Surrealismo "L'écart absolu" di Parigi e nel 1966 è ospite del Museum of Modern Art di New York. Inizia a realizzare opere su grandi cicli: la serie dei "Giardini di Eros", quella collegata all'invenzione del "Pesce Mummia" ed infine la cosiddetta pittura "Hieroglyphica". Sue opere sono presenti nei più importanti musei del mondo, dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma al Museo di Tel Aviv.
Nel 1977 si è trasferito a Reggio Emilia e successivamente a Cavriago.
Nel 1998 ha donato un'importante collezione di sue opere al C.S.A.C., Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.
Artista poliedrico, Sterpini non ha mai abbandonato la pittura e la scultura e si è cimentato con il cinema, il teatro, i burattini e le marionette.

"Un pesce mummia si aggira per l'Europa", disegni - collages - disegni di Ugo Sterpini Ugo. Mostra allestita a Reggio Emilia dal 9 al 23 maggio 1987.

"Il romanzo vissuto", pagine inedite di Gualberto Niemen I

Dopo l'uscita della sua *Autobiografia di un burattinaio,* ritrovati altri appunti manoscritti, risalenti agli anni Venti, del novantasettenne artista

NOTA INTRODUTTIVA

Appena terminata la sua faticosa autobiografia (pubblicata, col patrocinio, tra gli altri, de "Il Cantastorie", in: Gualberto Niemen, *Autobiografia di un burattinaio*, Tortona, Quaderni dell'Associazione Peppino Sarina / Monografie, 2000, euro 16,00), il novantasettenne burattinaio di Biandronno continua indirettamente a far pervenire pagine aggiuntive, appunti e fogli sparsi che perfezionano quel testo, confermandone e amplificandone la portata. Anche allo scopo di riconoscere a Gualberto questa incantevole vocazione a stupirci (a dimostrazione del fatto che la vita "non è mai finita"), pubblichiamo qui per intero queste pagine inedite, suddivise in cinque puntate (quanti sono i capitoli), a partire da questo numero della rivista. Ricordiamo che proprio "Il Cantastorie", nel 1992, iniziò la pubblicazione delle autobiografie inviate da Niemen alla redazione, a cura di Gian Paolo Borghi.
Si tratta di settanta pagine di quaderno manoscritte, probabilmente risalenti alla fine degli anni Venti, anni in cui il burattinaio si accinse a scrivere la storia della sua vita e quella della sua famiglia; è Niemen stesso, in una intervista di qualche anno fa, a ricordare questa operazione: "Io... mi ero scritto tutto, dopo il servizio militare nel 6° Bersaglieri di Bologna, e conservato appunti, permessi, licenze, ecc, dal 27 al 74, che tenevo in bei cassoni in cascina...".
Queste pagine contengono i primi cinque capitoli – divisi in tre fascicoli – de *Il romanzo vissuto*, nelle intezioni di Niemen un vero e proprio romanzo di vita (si noti la significativa indicazione a pié di pagina: "Proprietà artistica e letteraria riservata e privata" e la forma indiretta del racconto), che quasi sicuramente l'autore continuò a scrivere nel corso di molti anni, raccogliendo memorie del passato e del presente. Purtroppo, di quel "romanzo" scritto in gioventù in presenza di molti tra parenti e illustri "personaggi" protagonisti, che immaginiamo copiosissimo e che sarebbe stato un documento di fondamentale importanza per la conoscenza della storia stessa del teatro di animazione e dello spettacolo di piazza del Novecento piemontese e lombardo, non rimangono che questi pochi fogli. Tutto il resto, infatti, insieme ad appunti permessi licenze copioni eccetera, se ne andò in fumo nel rogo della cascina di Niemen, nel 1978.
Ciò, se rende ancor più mirabile il lavoro di ricostruzione compiuto dal vecchio burattinaio a partire dai novant'anni circa, dà a queste pagine inedite un grande valore proprio per l'operazione che esse documentano, di strumento di testimonianza diretta da parte di un protagonista della *piazza* dotato di spirito di osservazione, curiosità, precisione e puntualità descrittive.
Ma queste pagine ci consentono anche di riprendere il mai sopito discorso sulla "verità" della narrazione autobiografica. In calce ai racconti, pubblichiamo le memorie dei fatti ivi raccontati, riscritte da Niemen nella sua *Autobiografia*, una settantina d'anni dopo. Al proposito, sarà sufficiente aggiungere che, come affermano gli studiosi di storia orale, ogni cosa che viene a cristallizzarsi nel racconto della memoria autobiografica, nel produrre correzioni ed accrescimenti del racconto, e così formando leggende ed invenzioni, non costituendo altro che una somma di "desideri", va a configurare, alla stessa stregua dei tratti documentati, la legittima storia vissuta del narratore.
Augurandoci che i ritrovamenti presso lo sterminato Fondo Niemen non siano conclusi, invitiamo i

lettori de "Il Cantastorie" a godere di questi racconti sciolti tra tragedia e leggerezza, e impreziositi dal sostegno di una ingenua ricerca stilistica.

Pietro Porta

Il volume di Gualberto Niemen *Autobiografia di un burattinaio* si può richiedere alla Associazione Peppino Sarina di Tortona (tel. 3388986162 - 3331175193 / e-mail: info@associazionesarina.it)

Gualberto Niemen

Il romanzo vissuto

Capitolo I

Il brandeggio della morte

Era l'anno 1911: anno di glorie Italiane(2). Nel mese di Maggio una compagnia ginnasta aveva piantato le sue tende nella pubblica piazza di Villardora (Valle di Susa), e tutte le sere la piccola compagnia dava il suo spettacolo e una folla di pubblico vi faceva sempre cornice alle rappresentazioni incoraggiando e onorando gli artisti con applausi e con larghe mance in denaro dando così agio alla compagnia di passarsela discretamente bene.

La compagnia era composta: del vecchio Alessandro Niemen, – uomo buono e giusto assai distinto –, e di sua moglie Teresa detta "Gigin"; della loro figlia Adelaide col marito Viotti Augusto e di un loro figlio trenne di nome Renato; del figlio Giuseppe e di sua moglie Caprani Verginia e dei loro figli, Gualberto di 6 anni e Italia di 3 anni.

Questa buona gente avevano una così bella maniera di condurre la vita che per cui erano assai ben visti, onorati e stimati da tutti; ma più di tutti era ben vista Verginia, poiché era la beniamina del pubblico, essendo essa una delle migliori artiste, non solo di questa compagnia, ma quasi di tutte le compagnie esistenti allora in Italia.

Era un Giovedì: la compagnia aveva quel giorno affisso i manifesti per le vie del paese, che nello spettacolo di quella sera (essendo la serata di addio della compagnia) la signora Adelaide, avrebbe eseguito la "danza della libellule" con il finale "brandeggio della morte" sul filo di ferro. Ma quella sera un'acquazzone impedì alla compagnia di dare il suo ultimo spettacolo e così la rappresentazione venne sospesa e rimandata alla sera seguente.

L'indomani era un Venerdì: un sole ardente e gioioso di Maggio rallegrava e vivificava tutto e tutti. Era abitudine quasi religiosa della compagnia di mai lavorare al Venerdì; ma siccome era l'ultimo giorno di permanenza a Villardora volle lavorare lo stesso rappresentando per serata d'addio l'annunziato programma nel precedente Giovedì interrotto dal temporale.

Dunque quella sera la signora Adelaide, doveva per numero sensazionale, eseguire la "danza della morte" sopra un sottile filo di ferro tirato teso alla sola altezza di due metri dal suolo.

Il finale di detto numero veniva appunto chiamato "brandeggio della morte", perché era un esercizio molto difficile e assai pericoloso, il quale, suscitava sempre nel pubblico, emozione e panico nello stesso tempo.

Ecco: è quasi l'ora dell'ultima rappresentazione della compagnia "Niemen"... Una folle enorme di spettatori – usciti dalla benedizione del mese di Maria SS. – gremiva la piazza intorno alla piccola "arena"... Tutti gli artisti erano intenti a prepararsi... ma Adelaide mentre si metteva il costume per lisibizione del suo numero sensazionale accusò un forte mal di ventre per cui dovette adagiarsi sul letticino nella sua carovana dicendo a suo marito:

– Ahimè! quanto male mi sento al ventre… Gusto, se mi sento così male non potrò fare il filo questa sera – la buona donna si trovava anche in stato interessante – Senti, – disse dolente al marito – chiama la Verginia, dille di venire qui da me, le dirò se vuol lavorare lei al mio posto questa sera. Essa è tanto buona che non mi negherà questo favore: tanto piu nella condizione che mi trovo. Vai.
Il buon uomo ubbidì senza fiatare e uscì dalla carovana per andare a chiamare la cognata.
In quel mentre, Verginia, che aveva appena finito di mettere a letto la sua piccola Italia, era intenta ad infarinare da pagliaccetto il suo piccolo Gualberto che adorava e che avrebbe divorato di baci. Il pagliaccetto mentre la mamma lo abbellettava le diceva:
– Sai, mamma? quella signora che mi prende sempre in braccio mi ha detto, che se io questa sera farò tante belle capriole sul tappeto, lei mi regalerà un fagotto di ciliege tutte belle grosse…
– E così dopo – l'interruppe la mamma – se ne mangerai tante ti faranno venire male alla pancia… e io ti farò poi prende un bicchierone d'olio di ricino…
– Permesso! – chiamò Gusto che stava salendo in su per la scala della carovana della cognata.
– Avanti, avanti Guido – rispose Verginia di dentro che aveva conosciuta la voce dell'uomo, il quale entrò e disse:
– Verginia, cè mia moglie che sta male, la quale m'ha detto di dirti, per piacere, di andare un momento da lei che ha bisogno di parlarti.
– Gualberto – disse la donna a suo figlio – tu vai pure a giocare sul tappeto ch'io vado un momendo dalla zia che sta poco bene – e corse via in fretta seguita da Guido. Appena fù presso la cognata dolente le chiese:
– Cosa ti senti Adelaide?
– Ah! m'è saltato un forte mal di ventre che mi costringe a stare giù nel letto – si lamentò la moglie di Guido – Volevo dirti, Verginia, se mai non mi passassero questi dolori, se vuoi essere così buona, di fare te il mio numero questa sera. Sai, sarebbe un grosso piacere che faresti a me e accontenteresti lo stesso il pubblico che è venuto per vedere la celebre danza delle libellule.
– Bene, bene, non impensierirti per questo, vuol dire che per questa sera lavorerò per me e per te – le assicurò Verginia con un'accento generoso e dolce; poi continuò: – Ora vuoi che ti faciamo scaldare qualche cosa?
– No, grazie Verginia. Tu vai pure a vestirti, che se mai mi sentissi ancora molto male, Gusto chiamerò "mamma Gigin"; così se mi occorrerà qualche cosa me lo preparerà lei…
Alle ore nove precise lo spettacolo ebbe inizio e per primo numero era annunziata la celebre danza sul filo.
Il vecchio Alessandro, che era direttore del piccolo circo, avvertì il pubblico che siccome la signora Adelaide era indisposta, la danza della morte sul filo di ferro l'avrebbe eseguita la signora Verginia. I Toni della compagnia aprirono la rappresentazione con qualche ridicolo scherzo; e subito dopo una piccola e ridotta orchestra intonò la musica ddella danza… Verginia, leggera davvero come una libellula, salì quasi di volo sul predellino di partenza, e dopo aver salutato il pubblico con una bella maniera piena di grazia ed eleganza, iniziò la celebre danza, che eseguì con grande ed agilissima semplicità frà la meraviglia di tutti gli spettatori i quali applaudirono clamorosamente a lungo.
Poi spettabili signori, – disse il direttore al pubblico, nell'intervallo del primo tempo del celebre numero, – ora la nostra artista eseguirà il pericoloso esercizio chiamato "il brandeggio della morte"; perciò si raccomanda vivamente a tutti gli spettatori di prestare la massima attenzione in silenzio.
Un sepolcrale silenzio seguì subito le parole del vecchio Alessandro.
Il filo che durante la danza era stato tirato tesissimo, venne mollato onde fosse dondolante per il brandeggio. L'artista, di sopra il predellino, salutò ancora il pubblico, poi agilmente a passetti andò a fermarsi in mezzo al filo: alzò una gamba prendendosi il piede di essa con una mano e cominciò dondolarsi sul filo, prima piano, poi più forte e poi più forte finquando faceva l'impressione di perdere l'equilibrio e parer di cadere da un momento all'altro per cui gli spettatori impressionati battevano le mani e gridavano con raccapriccio: "Basta! basta! basta!"… Ma ahimè! ad un tratto alla disgraziata artista le slittò il piede col quale si ergeva in equilibrio sul filo durante il brandeggio fatale e cadde con violenza a cavalcioni del filo tagliandosi un importante pericolosa vena; dopo di che cadde a terra fra il raccapriccio e lo spavento

generale…
Ma la sciagurata donna non diede tempo a nessuno di aiutarla; sforzandosi a far tacere il dolore; sforzandosi a sorridere lostesso; si alzò da se stessa; salutò ancora gentilmente gli spettatori e corse diritta nella sua carovana… lasciando però dietro di sé un sentiero di sangue… Era quel sentiero di sangue la via della morte…

"[Mia madre] lavorava sul filo, è caduta, ma non è morta per la caduta; faceva il brandeggio della morte finale, il filo restava molle, e lei si dondolava, con una mano teneva l'ombrellino, l'altra mano teneva una gamba alta, e si dondolava così. È scivolata, è caduta, ma non è morta per la caduta, è caduta a cavallo del filo e s'è rotta una vena femorale, è morta dissanguata: perché è discesa dal filo, ha fatto l'inchino, ha salutato la gente, prima che era in carovana ha lasciato tutto un sentiero di sangue. Prima che uno andava a prendere il dottore a Susa e portarlo lì… era già morta. E allora dopo io pensavo: "è meglio che faccio il burattinaio, se ci rompo la testa a un burattino ne faccio un altro, ma se me la rompo io, chi me la fa, la testa?"" [Gualberto Niemen, *Autobiografia di un burattinaio*, "Quaderni dell'Associazione Peppino Sarina", Tortona, 2000, pag. 8].

[Dai documenti anagrafici consultati, Virginia Caprani risulta deceduta a Villardora il 27 maggio 1911].

Capitolo II

Senza mamma

Alle ore tre del seguente mattino, il dottore di Villardora, non era ancora riuscito a fermare il sangue alla povera donna. La carovana era piena di famigliari e di buona gente. Di fuori ancora molti spettatori – che alla sera prima avevano assistito alla vera danza della morte – sostavano ancora per sapere qualche risultante notizia della sciagura…
Erano le quattro ore meno qualche minuto, che già tutti piangevano silenziosamente poiché il dottore aveva perduto ogni speranza di poterla salvare…
La povera Verginia! ormai dissanguata, ma con la ragione serena, disse con voce flebile e dolorosa ma chiara:
– I miei poveri bambini dove sono? Portatemeli qui vicino a me che voglio accarezzarli… li voglio vicino…
Mamma Gigin, prese la piccola Italia e gliela portò nel letto; un'altra persona prese il piccolo Gualberto…
Quando la povera morente ebbe presso di sé le sue piccole creature sorrise dolorosamente e lamentò:
– Miei poveri piccoli cari!… forse fra poco vi lascierò per sempre soli quaggiù… Certo chissà quanto soffrire farete in questo mondo senza il conforto accarezzevole della vostra cara mamma… – qui la povera donna tacque e si irrigidì per un mezzo minuto primo, poi riprese un po' di forza e sussurrò: – Dio! Dio mio! voi che mi strappate così giovane da queste povere creature… abbiate almeno voi pietà di loro… – la morente tacque ancora e questa volta per non parlar mai più. Aperse gli occhi divenuti vitrei, sorrise a tutti come per salutarli tutti per sempre… poi strinse fortemente presso il cuore i suoi diletti figli, ebbe ancora qualche sussulto, qualche violento battito di cuore per essi; ma poi più nulla… più nulla… Era morta!
Quella povera donna, che viveva per i suoi figli, per cui avrebbe fatto qualunque sacrificio con gioia; quella povera cristiana piena di eccelse virtù; quella vera mamma di famiglia: poiché era buona, amorosa, allegra, intelligente, forte e volenterosa era morta vittima della generosità e del dovere.
Per tutto il giorno di Sabato e la Domenica seguente, dai più vecchi ai più giovani degli abitanti di Villardora, pareva una gara di pietà, perché tutti si recavano a rendere l'estremo saluto alla disgraziata artista, la cui salma era ben composta nel lettino in carovana trasformata in minuscola camera ardente. E tutta quella pietosa gente, oltre al cordoglio per la povera morta, sentivano una straziante pietà per gli infelici senza mamma…

E l'unica fortuna che avevano i poveri senza mamma, era la loro infantile età, per la quale non potevano ancora provare tanto strazio per la scomparsa della loro cara mamma che li adorava. Anzi per la piccola Italia erano giorni di letizia e di festa quei giorni, nei quali la sua mamma giaceva morta nel letto in carovana; per essa erano giorni belli, perché, tutte le pietose persone che si recavano a visitare la povera Verginia e recitare sulla cui salma qualche cristiana preghiera, donavano alla piccola Italia, qualche dolce o qualche quattrino.
Oh bella età fortunata sono i tre anni! Bella e fortunata età poiché nella quale basta un piccolo dolche per rendere contenta e felice la vita...
Per il piccolo Berto, sebbene non aveva ancora sei anni, invece non era più così. Egli sentiva già nel suo piccolo essere che senza mamma la vita sarebbe stata un'altra...
E così, d'allora in poi, se quei poveri infelici avessero ancora chiamato: "mamma! mamma!" essa non gli avrebbe più risposto. E tutto quello che quella povera madre avesse potuto fare per loro, era di pregare, con la sua splendida anima dall'alto del cielo, il buon Dio, affinché rendesse i suoi figli degni di raggiungerla un giorno in paradiso...
Il giorno dopo, tutta la gente di Villardora, inquadrata in un imponente corteo funebre accompagnò la salma della sfortunata artista fino all'ultima dimora. E durante il funerale tutti piangevano dolorosamente... ma solo la piccola Italia era contenta e rideva; perché nel suo scarso e troppo giovane ragionare diceva che la sua mamma era andata in cielo, e, che dal paradiso le avrebbe portati tanti bei giocattoli e tanti buoni dolci... Oh! povera e tenera creatura! Oh qual mai infantile illusione la rendeva felice!...
Invece il piccolo Berto la ragionava diversamente dalla sua sorellina, e in cuor suo si domandava da sé stesso piangendo: "Chi d'ora in poi mi farà le carezze che mi faceva la mamma? Chi mi vorrà mai tanto bene come mi voleva lei? Chi avrà un cuore nel petto che batterà d'amore sincero per me e la mia sorellina come quello della nostra mamma? Chi ci risponderà quando il nostro piccolo cuore ci obbligherà a chiamare: "Mamma! mamma cara, mamma buona dove sei"...
Giuseppe, il marito di Verginia, era pazzo di dispiacere, ma siccome era già uomo dedito al giuoco e al vino – cercò nel vino la forza di sopprimere il dolore...
Qualche settimana dopo, Giuseppe lasciava i suoi figli in custodia ai suoi vecchi genitori "mamma Gigin e papà Alessandro" e partiva per andare a fare l'artista in un grande circo equestre. A parte i molti vizi che Giuseppe aveva, a quei tempi, egli era uno dei migliori saltatori del mondo, per cui era ricercato da i circhi più grandi.

Capitolo III

Papà Alessandro e mamma Gigin

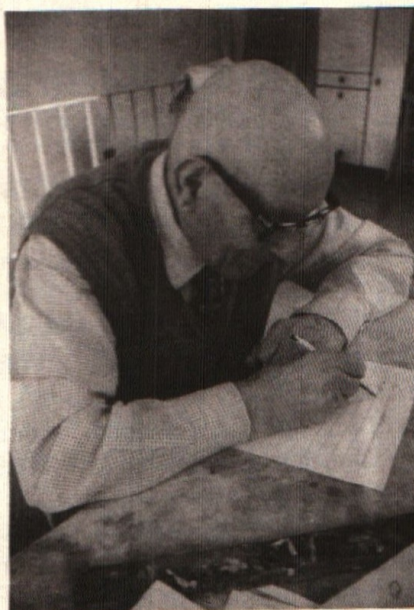
Sfatta la piccola compagnia, partito il figlio Giuseppe; partita la figlia Adelaide col consorte e il figliuoletto loro; mamma Gigin aveva con lo stesso cuore di mamma vera accolti Gualberto e Italia.
Mamma Gigin e papà Alessandro volevano davvero bene ai loro disgraziati nipotini, e tanto più che i poveri piccoli erano rimasti senza mamma proprio nell'età in cui ne avevano assai bisogno, sentivano per ciò un particolare affetto che coscienziosamente gli avrebbe data la forza anche nella loro vecchiaia di fare qualunque sacrificio per essi.
I buoni vecchietti, si guadagnavano la vita onestamente esercitando un tiro a segno e un banchetto di bevande ghiacciate, e, sapevano così giusto a regolare la vita, ormai resa esperta nel vero senso della parola, che il poco lo facevano bastare per molto; perciò facevano sempre bella figura, che, mai nulla loro mancava essendo scrupolosamente provvidi.
Papà Alessandro, era un bell'uomo: alto e diritto come un fuso, slanciato, aveva due baffi all'Umberto, aveva una splendida capigliatura bianca; un colore bellissimo in volto lo rendeva piacente e simpatico in ogni aspetto. Il buon Alessandro aveva l'abitudine di alzarsi presto: al mattino era sempre lui che dava il buon giorno al sole al suo sorgere. Prima del caffè, il buon vecchio, in compagnia di un suo inseparabile cane, aveva già sempre fatti dai sei agli otto chilometri di strada a piedi per la campagna per respirarvi

l'aria buona e salubre. Non era ozioso, ma molto laborioso.
Mamma Gigin, era una buona vecchietta che nella sua vita non ascoltava altra voce nel cuore, che quella del dovere e del bene per la sua famiglia.
I due vecchietti si volevano un gran bene e si facevano davvero una intima e bella compagnia.
Essi giravano il mondo proprio con gioiosa passione, e, sebbene il girar del mondo è molto avventuroso essendovi dei momenti brutti, essi erano contenti del loro stato e perciò vivevano filosoficamente beati. Quando, specialmente, nella stagione cattiva, il tempo gramo li costringeva stare ritirati in carovana e andare a letto presto, mamma Gigin metteva a letto i suoi nipotini e nel medesimo tempo che li metteva a letto raccontava loro qualche storiella fino a quando si fossero addormentati profondamente. Anche papà Alessandro, mentre faceva un onesta fumata con una lunga pipa di gesso, ascoltava sempre anche lui la storiella della nonna. E quando i bimbi s'erano addormentati, i due coniugi facevano qualche partita a tresette sin quando che sonno li consigliava di coricarsi. Insomma facevano una vita tranquilla da buoni cristiani, facendosi citare per modelli di onestà e di bene reciproco.
Come già dissi, la vita girando il mondo, specialmente quando gli affari vano bene, è assai attraente e divertente; ma purtroppo vi sono dei momenti brutti e avventurosi.

... Del ramo di mio nonno Alessandro, erano 4 fratelli. Alessandro, Giovanotto, Maurizio e Antonio e una sorella. Quasi tutti artisti da circo. Negli altri rami dei Niemen anticamente ci sono stati cantastorie, e anche chi andava nelle cascine fattorie a raccontare belle storie fiabesche. Perché una volta le cascine fattorie erano popolate come piccoli villaggi. Nel mio ramo dei fratelli Nieme ci sono stati artisti famosi: come saltatori, musicisti, pagliacci e altro. Mio nonno Alessandro si sà che quando nacque gli aveva fatto da padrino nel battesimo Camillo Cavour, che era andato a vedere il circo, e gli donò 5 monete d'oro da 100 lire, delle quali si potrebbe scrivere un brutto racconto a lieto fine... [Gualberto Niemen, *Autobiografia di un burattinaio*, "Quaderni dell'Associazione Peppino Sarina", Tortona, 2000, pag. 7].

Note

1) Il memoriale "Gualberto Niemen, burattinaio" (che si riferisce agli anni dal 1934 al 1963), è stato pubblicato nei numeri 44 (luglio-dicembre '92, pp. 54-55), 46 (luglio-dicembre '93, pp. 104-105), 47 (gennaio-giugno '94, pp. 57-59), 49 (gennaio-giugno '95, pp. 46-49), 52 ('96, pp. 41-43) e 53 ('97, pp. 60-61).
2) Le gloriose armi italiane conquistarono valorosamente la Libia, ecc.

(1. continua)

Biandronno, 1999.

LA 24ª RASSEGNA NAZIONALE DEL MAGGIO

Domenica 25 agosto 2002 è ufficialmente calato il sipario sulla Rassegna nazionale del Maggio, giunta quest'anno alla 24^ edizione. Con due manifestazioni che si sono tenute a Villa Minozzo – "giornata conclusiva con la partecipazione delle compagnie emiliane e toscane" – e a Montignoso in Provincia di massa Carrara – "Rassegna interprovinciale del maggio". Della terza manifestazione, che avrebbe anch'essa dovuto coinvolgere le compagnie dei due versanti dell'Appennino, e che ha avuto luogo a Villa Collemandina domenica 07 luglio, abbiamo ampiamente trattato nel supplemento al numero scorso di questa rivista.

La Rassegna che, lo ripetiamo, sembra avere l'unico scopo di predisporre il calendario unico delle rappresentazioni che le singole compagnie propongono, è organizzata dal Comune di Villa Minozzo – Museo del Maggio – e dal Centro Tradizioni popolari della Provincia di Lucca. Con il sostegno delle Amministrazioni Provinciali di Reggio Emilia e Lucca e delle due Comunità Montane, della Garfagnana e dell'Appennino Reggiano.

Iniziata il 15 giugno, nei successivi mesi di luglio e agosto le 11 compagnie che hanno aderito alla Rassegna (6 emiliane e 5 toscane), hanno presentato al grande pubblico del Maggio 19 componimenti di autori, soprattutto viventi e giovani, di area emiliana (n°12) e toscana (n° 7) in ben 31 rappresentazioni.. Nelle diverse località dell'Appennino reggiano e modenese, sono stati 18 gli spettacoli allestiti dalle tre compagnie del Comune di Villa Minozzo ("*Monte Cusana*" di Asta, "*Società del maggio costabonese*" di Costabona, "*I paladini della valle*" di Gazzano) e dalle altrettante del Comune di Frassinoro, in Provincia di Modena ("*Nuova compagnia del maggio di Frassinoro*", "*Val Dolo*" e "*Compagnia giovani*" di Romanoro).

Nel versante toscano delle Province di Lucca e Massa Carrara, 13 sono state le rappresentazioni effettuate dai cinque complessi che hanno partecipato alla 24^ edizione della Rassegna. Il nutrito calendario, compreso in un manifesto gigante e in un depliant, corredati, il primo, di una foto del complesso "*Monte Cusna*" di Asta e il secondo di diverse foto dei "maggianti" toscani, è stato presentato a Rassegna avviata.

Nulla di nuovo, poi, rispetto alle edizioni passate. Invariata l'adesione dei complessi; costante il numero delle rappresentazioni nelle due zone d'influenza; invariato il pubblico, giovani compresi, che ha assiepato le platee naturali dei "*campi de' mayo*".

Elemento che ha facilitato l'ascolto e certamente invoglierà a rileggere e forse a meditare le complicate storie d'amore e di morte che il maggio rappresenta, è stata la disponibilità dei testi. Il quotidiano "*Il Resto del Carlino*" che per il secondo anno ha assicurato il patrocinio, ha pubblicato, per ogni spettacolo, in terra emiliana, un "*cupon*" che ha consentito allo spettatore che lo presentava, di ricevere in omaggio il testo completo del maggio rappresentato. Due rilievi, se si vuole insignificanti, si possono però avanzare sul meritevole impegno editoriale del Comune di Villa Minozzo, che ogni anno stampa i testi delle compagnie emiliane: evitare di riprodurre, se non esauriti, i componimenti già pubblicati; la numerazione progressiva e la data di edizione faciliterebbero sicuramente l'archiviazione.

Fattori che non hanno, invece, aiutato lo svolgimento della rassegna, sono stati il maltempo e la cronica mancanza di costruttivi collegamenti fra i diversi complessi. E' noto come le avversità meteorologiche abbiano influito negativamente su tutto il turismo estivo, locale e nazionale. Così anche lo spettacolo del maggio non ne è uscito immune: rappresentazioni interrotte, rinviate o annullate; spettacoli che si sono sovrapposti in località vicine, hanno disorientato lo spettatore. Il dialogo, lo scambio di esperienze tra

complessi che vivono le medesime difficoltà, tipiche di tutte le associazioni di volontariato, soprattutto culturali, non trovano i mezzi e le occasioni per un sereno e costruttivo esame delle difficoltà e del modo come superarle.
Il Museo o Galleria del Maggio di Villa Minozzo che aveva e ha fra i suoi compiti istituzionali quello del collegamento della conservazione, divulgazione e promozione, pare non sia riuscito e non riesca a coinvolgere i dirigenti dei complessi per facilitare il dialogo, la collaborazione e la convivenza costruttiva.
Anche la manifestazione finale è stata riproposta secondo l'annoso, stantio modello iniziale dei primi anni ottanta. Privata, anzi, della lodevole iniziativa introdotta lo scorso anno, a Romanoro, dal complesso "Val Dolo", che gestì la manifestazione: "il premio alla carriera di un maggerino", assegnato a Berto Zambonini, del complesso "Monte Cusna" di Asta.
La giornata conclusiva, già si è detto e ripetuto fino alla noia, dovrebbe essere una giornata completa di festa dei complessi che, com'è risaputo, hanno caratteristiche, consuetudini e modi di esprimersi del tutto diversi e peculiari. Caratteristiche che devono essere mantenute, esaltate e, se si vuole, anche messe a confronto. Con accorgimenti appropriati e concordati quali, e ad esempio, la proposta annuale di un argomento o di un filone storico che abbia caratterizzato la produzione di maggi di un'epoca. Da esaminare in un apposito convegno e da evidenziare nella manifestazione finale del pomeriggio.
La scelta concordata di un testo o dei testi, riconducibili però ad unità d'intenti; la elezione della località e dello spazio scenico adeguato che trasformi la giornata in una vera e propria festa popolare. Sono soltanto esempi, senza alcuna pretesa.
Quest'anno, poi, oltre all'infelice scelta della "pineta" di Villa Minozzo, lontana dal centro abitato, ove ogni festa trova, in genere, la sua collocazione, la manifestazione è stata interrotta da un furioso temporale che ha costretto gli organizzatori a trasferire il tutto nell'ex teatro-cinema di Villa Minozzo.
Ove le quattro compagnie emiliane (assenti le rappresentanze di Frassinoro e Costabona) si sono esibite in ottime presentazioni di brani, tratti (non è dato sapere con quali criteri), dagli altrettanti testi adottati nel corso della rassegna dai singoli complessi: compagnia "*Val Dolo*", n° 58 stanze, del maggio "*Il mistero del Sultano*" di Viviano Chesi; complesso "*I Paladini della valle*", n° 60 stanze del componimento "*Beniamino*" di Lorenzo Aravecchia; il "*Monte Cusna*", n° 50 stanze tratte dal maggio "*Arminea e Liseno*" di Davide Borghi; ha concluso il complesso "*I giovani di Romanoro*" con 58 stanze del maggio "*I fratelli ammutinati*" di Tranquillo Turrini.
Ma quello più atteso dal pubblico è stato il complesso "*Compagnia di Gorfigliano*", località in Comune di Minucciano (LU), situata nell'alta Garfagnana. I dirigenti del complesso hanno opportunamente ridotto a 79 stanze il loro maggio "*La guerra di Troia*" di Mario Pellegrinotti. Il pubblico lo ha compreso. Ha apprezzato il loro modo di esprimersi, semplice e lineare ma convinto e sentito; ha sottolineato con sentiti consensi la compostezza, la precisione dei movimenti e il ritmo impresso alla recitazione, grave, solenne e partecipata; che ha toccato, coinvolto e riportato gli spettatori nel clima del grande epos omerico.
Tutto sommato, però, una Rassegna – la 24a - in tono dimesso. Ha evidenziato, con i limiti che derivano dalla annosa ripetitività della formula adottata, la necessità di un radicale rinnovamento. Che si potrà sperare di ottenere da una più fattiva collaborazione fra i due enti, che hanno la responsabilità della concreta organizzazione e promozione. Ma anche da un maggior coinvolgimento delle due Regioni, delle Province, delle Comunità Montane e dei Comuni interessati potrà giovare a rendere più sentita e viva l'importante, annuale Rassegna. A proposito, perché la Provincia di Modena e il Comune di Frassinoro non figurano fra gli enti organizzatori ?
In questa necessaria azione di rinnovamento, per assicurare continuità, il ruolo più importante e la maggior responsabilità è sicuramente del Museo o Galleria del Maggio di Villa Minozzo.
Che, con il contributo degli enti territoriali, interessati a preservare e potenziare il "maggio cantato",

dovrà dotarsi di personale e mezzi adeguati. Ma anche di un *"Comitato scientifico"* che ne programmi l'attività, la segua e la divulghi. Perché alla continuità della tradizione del maggio non serve unicamente la rassegna che dovrebbe semplicemente diventare la sintesi e il momento conclusivo dell'attività annuale.

Ci viene, così, da pensare al modo e al come alimentare la produzione di nuovi testi; ai mezzi o al mezzo per la divulgazione della tradizione nelle scuole; al come rapportarla o avvicinarla alla cultura colta; alla necessità di mantener vivo e integro il patrimonio tramandato soprattutto dalle comunità periferiche e più povere. Che avrebbero oggi il diritto, anzi, sicuramente lo hanno, di vederlo potenziato e preservato, quale testimonianza, se non altro, della cultura cui si sono alimentate le generazioni autoctone dell'Appennino tosco-emiliano.

In tempi in cui è viva e sentita la necessità della riscoperta delle nostre radici per ritrovarci. In un momento in cui rischiano di essere travolti e spazzati via da una società multietnica, i valori su cui è fondata e si è retta ed ha progredito la nostra civiltà montanara.

Romolo Fioroni

Villa Minozzo, 25 agosto 2002: i maggianti della "Compagnia Gorfigliano" alla manifestazione finale della "Rassegna Nazionale del Maggio".

ANTOLOGIA ICONOGRAFICA DEL MAGGIO

UN "PASIONISTA" DEL MAGGIO CANTATO VITO VANDELLI

Vito Vandelli con la moglie Elena e il figlio Massimo.

Il *"pasionista"* del maggio cantato è lo spettatore non occasionale, quale potremmo essere ciascuno di noi. E' quello vero, assiduo, competente e appassionato. Che con " *l'attore vive la vicenda fino all'inverosimile. Compenetrato nell'azione scenica; impegnato a sostenere e ad incitare l'interprete buono e a condannare la mala azione del perfido; disposto all'applauso non tanto perché un particolare momento della vicenda è bene interpretato, quanto perché esprime un bel concetto*".
Se un tempo costituivano la maggioranza del pubblico del maggio, oggi si sono ridotti notevolmente. Anche se la passione e l'attaccamento sono proporzionalmente aumentati. Forse perché sono diminuite le occasioni di poter assistere a questo tipo di rappresentazione; forse perché si è notevolmente ridotto il numero dei complessi attivi; forse perché sono aumentati i mezzi e gli strumenti che consentono di appropriarsi di una parte degli spettacoli.
Si pensi ai testi stampati che si possono facilmente acquistare a differenza di un tempo; ai mezzi di registrazione audio; a quelli, sempre più numerosi audio-video e alle macchine fotografiche.
Di *"pasionisti"* – così come vengono comunemente chiamati in gergo dialettale - ne abbiamo conosciuti tanti e sinceramente, a volte ne abbiamo invidiato la competenza. Si possono trovare e osservare ad ogni rappresentazione, nelle prime file, vicini agli attori, quasi a far sentire agli interpreti che vi è ancora chi gusta, a secondo millennio avviato, la sobrietà della scena, la semplicità e la genuinità dell'espressione, la sicurezza di sostenere la parte giusta e sana della vita. Ne abbiamo conosciuti molti, ripetiamo,

ma uno ci ha particolarmente interessato in questi ultimi anni.
E' nato nella "bassa". Non conosceva lo spettacolo del maggio fino a quando la moglie, la signora Elena, una montanara di Massa di Toano, glielo ha fatto conoscere ed è stato contagiato. Fino al punto di avvertire la necessità di catturarlo, portarselo a casa, ristudiarlo e riviverlo con sensazioni e sentimenti suoi. Che coincidono, quasi sempre, con quelli dell'autore. Il suo strumento di cattura è la macchina fotografica che usa con la competenza del professionista e la sensibilità dell'artista. Ogni complesso della nostra montagna è stato ripreso e tanti componimenti riscritti con le immagini. In appositi album sistema cronologicamente i vari positivi e li arricchisce con puntuali e meditate didascalie sul valore del testo, la bravura degli interpreti e i messaggi recepiti.
Ne abbiamo diversi di questi esempi nel nostro archivio fotografico. Così come pensiamo ne abbiano i dirigenti dei vari complessi che frequenta con la medesima passione. Ma le sue stampe, che diventano strumento prezioso, non è possibile mescolarle con altre (qualche rara volta anche più belle). Perché il lavoro di questo singolare *"pasionista"* è unico, completo e può unicamente essere accostato al testo scritto che lui racconta con le immagini e commenta col cuore.
Ma per conoscerlo, per sapere i suoi trascorsi, cosa fa e dove vive, riportiamo testualmente la sua autobiografia: *"Nato a Formigine* (Provincia di Modena), *quasi in piazza, perché la villa presso la quale si abitava, si vede dalla porta della chiesa. Genitori contadini-custodi. Nato 11 gennaio 1928, quando la neve fu tanta e il gelo è ricordato da tutti. Gelarono le viti e gli olmi si spaccarono fino a terra, spogliandosi dei rami. Mia madre, colpita da grave infezione non potè allattarmi. Già la vita a rischio. Mi allattò una zia abitante a Cognento. A scuola risultai una grossa testa di legno. Il dialetto, neanche tanto forbito e scarno fu la lingua della mia minuscola famiglia: genitori e due sorelle venute dopo di me. A scuola non capivo molto. Ma fu subito chiara e forte la mia passione per la storia e ancor più per la geografia. Durante la guerra: contadino col padre e soldato. Per cinque anni sono stato appassionato violinista ma* (giunto) *il momento di andare a Bologna, rinunciai secco. Sposato nel 1956. Massimo* (il figlio) *è nato la sera di San Martino 1957. Elena* (la moglie) *è nata a Lupazzo di Massa di Toano. Trovata a Maranello, è nata il 21.05.1932. Servita anche Elena. Massimo* (lavora) *in officina, senza idea di sposarsi. Noi in pensione. Cosa devo dire ancora? Saluti, Vito, Elena e Massimo Vandelli".*

Romolo Fioroni

(...)
Seguono le fotografie scattate alla Rassegna dei "Maggi" nel Cinema di Villa Minozzo.
Fuori il temporale infuria.
ore 16 di Domenica 25 agosto 2002La Compagnia di Valdolo riprende la recita interrotta nella Pineta a causa del temporale.
Viene sulla pista del cinema, adesso, un gruppo di Maggiarini neanche giovani ma ben preparati.
Sopno... "I Paladini della Valle", che presentano... Beniamino lavoro di Lorenzo Aravecchia. Suggerisce un ragazzo. Villa Minozzo 25 agosto 2002
Questo "Beniamino" è un buon soggetto di Lorenzo Aravecchia il quale ha scelto l'ambiente storico degli Ebrei di Babilonia.
Vicende umane di grande effetto sugli ascoltatori che amano conoscere le tribolazioni dei Grandi Esodi e degli Esilii.
Anche la presentazione del "Beniamino" si conclude con il canto di saluto.
I Paladini della Valle si sono avvalsi della personalità del veterano Sorbi. Una Regina dalla figura possente. Qualche giovane e ancora gente in buona qualità vocale.
Il Maggio non è affatto disprezzabile.
(...)

Testo e fotografie di Vito Vandelli

"Alcuni guerrieri avevano gli occhiali da sole quale distintivo di cattiveria, rappresentavano infatti i turchi"
Cesare Zavattini in Straparole

"Perché i guerrieri pagani della Val Dolo portano gli occhiali da sole come i soldati africani dell'almirante Balao?"
Gabriella Canovi

FLORIPES BIANCA E NERA

Il resoconto che segue proviene da due taccuini moleskine che mi hanno seguito a São Tomé e Prìncipe nell'Africa equatoriale nell'agosto 2001 e a Viana do Castelo nel nord del Portogallo nel 2002 e dal rapporto di missione che ho steso per lo sponsor del mio viaggio africano.

I due viaggi di cui riferirò nascono dall'ingenua curiosità di chiarire eventuali parentele culturali tra fenomeni simili in aree distanti , fenomeni etnoteatrali che soddisfano desideri e paure differenti ma che possiamo riassumere col titolo di un famoso testo sul folclore santomense "O povo flogà o povo brinca" il popolo festeggia, il popolo si diverte.

Lo stupore infantile col quale fanciullo guardavo alle rappresentazioni del Maggio di casa mia, si rinnova ancora quando penso che il Maggio ha offerto e offre identità e riscatto a classi subalterne che l'hanno spesso usato per costruirsi genealogie fantastiche (ancor oggi ci sono i figli di Gano o quelli della Trebisonda) allucinando una nobiltà a volte più forte della realtà stessa.

Ecco, quell'infantile stupore ha guidato i miei passi a Santo Antònio do Prìncipe e a Neves do Viana do Castelo e con la sua ombra ancora negli occhi provo a trascriverne le risultanze.
Premetto alcuni cenni di storia di São Tomé e Prìncipe che mi paiono indispensabili.

Un po' di Storia

Il giorno di San Tommaso del 1470, due navigatori portoghesi, Joao de Santarem e Pedro Escobar, scoprirono, 200 km al largo del Gabon, nel Golfo di Guinea, un'isola che descrissero come disabitata e di cui presero possesso in nome del re del Portogallo. Il 17 dicembre dell'anno successivo scoprirono e presero possesso di Santo Antonio, poi detta del Prìncipe, ed infine Prìncipe .

Fino alla fine del XV° secolo furono introdotti schiavi dal continente per lavorare la canna da zucchero e São Tomé divenne rapidamente uno dei porti più frequentati dalle rotte negriere specie dopo la conquista portoghese del Brasile, quando divenne il punto chiave della rotta triangolare delle flotte negriere transoceaniche della tratta degli schiavi[1] .

Con l'abolizione della schiavitù nel 1876 São Tomé e Prìncipe (STP) visse un periodo di grande instabilità economica, che cercò di superare prima con l'introduzione della coltura del caffè poi di quella del cacao. Nel 1951 STP divenne provincia portoghese d'oltremare e le autorità coloniali repressero con grande brutalità i moti nazionalisti del 1953.

Manuel Pinto da Costa, segretario del Movimento di Liberazione di São Tomé e Prìncipe, d'ispirazione marxista, divenne Presidente della Repubblica indipendente il 12 luglio 1975.

La nuova Costituzione prevedeva un partito unico ed un regime di tipo marxista, le piantagioni furono nazionalizzate. Sia i coloni portoghesi che i lavoratori immigrati dal continente abbandonarono in massa

São Tomé e Prìncipe.
Nell'agosto del 1990, sotto la pressione dell'opposizione riunita nel Fronte democratico, con un referendum popolare si modificò la Costituzione in senso pluralista introducendo il multipartitismo.
Con le successive elezioni del 1991, vinte dal fronte democratico capeggiato da Miguel Trovoada che divenne il nuovo Presidente, iniziò un periodo di privatizzazioni e di tagli voluti dal Fondo Monetario Internazionale.
Il resto è storia contemporanea...

Contesto

credenze popolari e santeria

Esistono in São Tomé e Príncipe, nell'ambito della tradizione popolare, oltre a riti di purificazione (danza Congo), ai riti di divinazione (d'jenbì), ai riti danzati che portano alla trance (Puita) due espressioni teatrali che resistono immutate da secoli.
Sono il Tchilolí a São Tomé e l'Auto[2] de Floripes (San Lorenço)[3] a Príncipe.
Il Tchilolí mette in scena la tragedia del Duca di Mantova alla corte carolingia[4] e l'Auto de Floripes narra le gesta di Carlo Magno e dei paladini di Francia nella strenua lotta contro gli infedeli[5].
Nonostante le molte difficoltà questo teatro popolare in costume sopravvive e gode di un seguito importante tra la popolazione.
In Italia e più precisamente sull'Appennino tosco-emiliano in provincia di Reggio Emilia, Modena, Lucca e Pisa, sopravvive una forma di teatro popolare, detta Maggio drammatico, anch'essa in costume e anch'essa, per lo più, a tema cavalleresco.
Il fenomeno "Maggio" é da oltre 20 anni raccolto in una Rassegna Nazionale che vede partecipi sia le compagnie emiliane che quelle toscane e che termina con una giornata finale l'ultima domenica d'agosto.
In Portogallo[6], a Neves di Viana do Castelo, nel giorno della festa della Madonna della neve il 5 agosto, anniversario della battaglia di Lepanto, si rappresenta ancora l'Auto de Floripes, oggi candidato dalla sua Municipalità all'Unesco quale patrimonio culturale dell'umanità.
Le sorprendenti similitudini tra fenomeni culturali in aree che appaiono cosi distanti mi hanno convinto ad una missione a São Tomé e Príncipe e a Viana do Castelo al fine di valutare de visu e approfondire i possibili legami e le eventuali radici comuni tra i tre fenomeni, gettando le basi per ulteriori contatti mutuamente sinergici.

Maggi dinastici

Tra atto devozionale e lignaggio teatrale

Il 12 agosto 2001, dopo un viaggio di oltre 12 ore (Bologna-Parigi-Libreville-São Tomé) sono giunto alla meta dove mi attendeva Maurizio Filippi[7], assistente tecnico all'ordinatore nazionale del Fondo Europeo di sviluppo (FED), che mi ha assistito e sostenuto durante tutta la missione e che qui vorrei, assieme alla moglie Gabriella Canovi, sinceramente ringraziare.
Martedì 14, alle otto del mattino ci siamo imbarcati alla volta di Príncipe dove siamo giunti dopo 45 minuti di volo.
Se São Tomé é cosi bella, Príncipe é, sul piano naturalistico, stupefacente, un vero paradiso terrestre di 138 chilometri quadrati dove vivono circa 5 000 persone.
Verrebbe da dedicarle la quartina di Maggio che dice:
Quando il mondo fu creato
fu creato un paradiso

con bell' ordine preciso
perché l' uom fosse beato

Sono le sei del mattino quando Santo António de Principe, la città capitale più piccola del mondo, si risveglia al suono dei corni e dei tamburi degli ambasciatori dell'Auto che vanno, a raccogliere, casa per casa, gli azzurri cristiani e i rossi infedeli.
Alle 13 in punto, dopo il saluto ai propri morti presso il cimitero locale, ha inizio la rappresentazione.
Il testo "letterale", (trascritto nel Povó Flogá da Fernando Reis, ed.1969)[8] é declamato, senza amplificazione, da attori non professionisti. Lo spettacolo è gratuito e senza questua.
La vicenda narra l'uscita dall'adolescenza di una giovane principessa (Floripes) che affronta l'eterno dramma dell'abbandono per amore della casa paterna (la reggia dell'almirante Balão) per costruirsi una propria famiglia con l'amato (Guy de Bourgogne) di cui condividerà, convertendosi, il codice etico ma col quale non potrà consumare il matrimonio fino a che non sarà battezzata.
Il tutto, come in ogni vicenda cavalleresca, si svolge tra ambasciate, provocazioni, scontri e duelli che hanno sullo sfondo il Gigante, fratello di Balão, che fa la guardia all'unico ponte che unisce e divide i campi avversi.
Il furto della Santa reliquia (un frammento della corona di spine) in San Pietro e della magica ampolla che sana ogni ferita (il sangue di Cristo raccolto sotto la croce dal centurione romano), i Bobos armati di verghe, buffoni che nel rappresentare la potenza del re moro sono anche gli esecutori delle sue sentenze e del controllo materiale delle invasioni di campo del pubblico indisciplinato, non sono che alcuni degli episodi del lungo racconto.
Al centro due scontri: quello titanico (quasi 2 ore!) tra Ferabras e Oliviero che, pur ferito, sconfiggerà il principe mauritano e lo convincerà con la sua fede e il suo valore a convertirsi e quello circense e buffonesco tra Marradas e Orlando, vinto da quest'ultimo.
Sette ore che non permettono a nessuno di tirare il fiato, né agli attori, alla fine duramente provati dai combattimenti con spade e scudi, né al pubblico che per seguire la vicenda é costretto a correre da un lato all'altro del centro del paese.
Per questa ragione potremmo definire l'Auto di Floripes un teatro popolare multistages in movimento come se ne vedono pochi al mondo.[9]
Il finale, nel buio della notte tropicale, vede la resa del re Balão, abbandonato dai suoi figli e dai suoi idoli (Mafoma) e l'esplosione di gioia[10] di Floripes e del pubblico che l'accompagna, dopo il battesimo, alla casa del talamo nuziale cantando e ballando per le polverose strade di Santo Antònio.
Scrive Thomas Ribaz in "O Tchilolì e Outros aspectos do teatro popular de São Tomé e Prìncipe. Um caso original de aculturaciao teatral afro-europeia" Colloqui sul folclore Inatel 1981:
"La carica negra è più evidente nella tragedia dell'imperator Carlos Mangano (Auto de Floripes) il tchilolì dell'isola di Principe. Per i primitivi, i nativi di Principe, i personaggi dell'Auto sono astratti, non significano nulla, per loro non c'è alcuna percezione del significato spirituale – la lotta tra i Cristiani e i Mori – né del suo sapore di novella cavalleresca; sanno, a mala pena, che si tratta di una principessa, Floripes, che si appassiona per il figlio di un re nemico e si converte a quella fede. La storia e il suo significato a loro sfugge e ne captano appena il lato sentimentale.
Come teatro è poco, ma poiché il tchilolì è simultaneamente rituale e spettacolo, fu necessario dare alla cerimonia/spettacolo una carica magica tellurica. E a darla è Floripes, simbolo puro d'amore e fedeltà femminile che deve essere interpretata da una vergine, il che è sempre un problema in un'isola in cui è tra gli 11 e i 12 anni che la si perde. Ma quest'esigenza è rispettata e pretesa.
Anticamente erano le vecchie fattucchiere che verificavano l'integrità della vergine prescelta, oggi, si dice siano le vedove della città ad incaricarsene. La vergine prescelta per interpretare la figura di Floripes

nella festa dell'anno seguente è tenuta quotidianamente sotto osservazione fino al giorno della rappresentazione e, se nel frattempo avrà cessato di esserla, sarà un'altra ad essere prescelta, altrimenti il tchilolì non potrà essere rappresentato. Termino dicendo che non si hanno notizie che qualche volta qualcuna sia stata rifiutata, anche perché la rappresentazione dell'Auto è tanto importante per la comunità che se qualcosa d'anormale fosse ragione di rifiuto sia le vecchie fattucchiere sia le attuali vedove metterebbero a tacere il fatto".

Prosegue più avanti: "Si Tratta di una moresca[11] teatralizzata giunta a Principe attraverso gli agricoltori Minhioti del XVI sec. o i contadini del nord del Portogallo che vennero a dirigere l'introduzione della coltivazione del caffè e del cacao nel sec.XIX" che tra l'altro introdussero anche la danza Dexa e il Vindes menino"

Floripes bianca

Ma l'Auto africano ha naturalmente un padre portoghese (è un caso che sull'isola esista un paese di nome Neves?) e così ai primi d'agosto dell'anno successivo siamo andati a vederlo.

Eccone il resoconto.

C'è festa oggi a Neves. E' il 5 agosto, anniversario della battaglia di Lepanto che oppose Venezia agli invasori turchi, ma anche la sua festa più grande: la Madonna della neve. Come ci racconta Leandro Quintas Neves[12] (1845-1872), l'etnoantropologo di casa, da oltre 400 anni dopo la romeria e la processione si rappresenta l'Auto di Floripes, il "maggio" portoghese. Ai suoi tempi si svolgeva ancora a terra in cerchio e talora a cavallo, mentre oggi gode di un palcoscenico, di una assai complessa amplificazione radiomicrofonica e di un bello scenario di Chico.[13]

Floripes è la giovane figlia del Re moro Balao, sorella di F(i)erobraccio (Re d'Alessandria, Babilonia e Gerusalemme) che, per amore d'Oliviero, libererà i cristiani imprigionati proprio quando stavano per essere sconfitti.

L'Auto ha inizio con la banda che annuncia l'ingresso di Carlo Magno che sale sul palco insieme ad Orlando ed Oliviero seguito da prodi fanti cristiani muniti di lance, mentre dal lato opposto entrano in contraddanza i turchi e il loro re, l'almirante Balao.

Dopo i saluti rituali in sestine (abcdcd) tra i due fronti avversi, Ferabras provoca i cristiani mettendosi a dormire sul campo di battaglia vegliato dal fido buffone Brutamontes che regge tra le mani il bastone Mafoma (antico portoghese per Maometto).

Oliviero lo sfida a singolar tenzone.

Lo scontro ha alterne vicende: prima con la lancia poi con le spade. Più volte Brutamontes offre al paladino ferito il balsamo che sana ogni male ma Oliviero lo rifiuta e prega il suo Dio di sostenerlo.

Dopo aver subito un po' di colpi, Ferabras riesce a disarmare il paladino che d'improvviso però gli ruba la spada e lo sconfigge.

Dopo aver inviato, col fido Orlando, il figlio del re nemico a corte perché sia battezzato, Oliviero prosegue il cammino fino alla corte turca dove è bellamente imprigionato.

Stessa sorte accadrà agli ambasciatori del re franco che andranno a cercarlo. Ma ecco che, perfetta deus ex machina, Floripes interviene e dopo aver ubriacato Brutamontes, rubate le grandi chiavi, libera i prigionieri e sposa l'amato mentre Brutamontes lancia confetti sul pubblico.

Re Carlo dalla barba fiorita, ripreso vigore, dopo aver cantato la Lode alla Vergine della neve, attacca e sconfigge i mori poi balla, riappacificato con loro, una vera e propria moresca[14] finale. Nell'ora e mezza trascorsa Brutamontes, il nostro Rodomonte, gioca la parte di un contrappuntistico arbitro, testimone ed ironico cronista e sottolinea con i suoi atteggiamenti tutta la vicenda.

Scrive Leandro Quintas Neves[15]: "Non andremo molto lontano dal vero se la situassimo (Floripes) nel secolo XVII ma il nostro ragionare manca dei seguenti dati :

a) Fu nel XVI sec, quindi sotto il regno di Dom Giovanni III, che nacque la tendenza a "volver oa divino" quello che prima era di dominio profano.

b) La Lode, già correntemente utilizzata nel XVI sec. dagli italiani, solo nel sec.XVII invase davvero il teatro peninsulare.
Gil Vicente[16] mai, se non erro, ha utilizzato questa parola nel Breve Sommario delle Opere di Dio, nella Foresta degli Inganni, nell'Auto Pastorale Portoghese, nell'Auto da Feira, nella Commedia di Rumena, nell'Auto de Alma, nella Commedia do Viùvo, etc.; non avrebbe chiamato come Prologo, Introito, Esordio, e altre parole e Monologo, ciò che avrebbe potuto chiamare Lodi.

c) Il modo in cui si canta la Lode nell'Auto de Floripes è lo stesso che si ritrova in una canzone polifonica scritta nel 1517 dall'olandese Heinrich Isaak sotto il titolo Innsbruch, ich muss lassen La storia di questa composizione ci permette di affermare che "fu volta al divino" e passò al Corale protestante col titolo O Welt ich muss dich lassen (O Mondo voglio lasciarti).

L'identica melodia, ridotta ai suoi elementi essenziali, fu trovata nel Baulhe, in pieno Minho[17] e pubblicata da A.Guimarães come "motivo de rimance" nella Terra Portoghese (II-1916).

A questo proposito vale la pena citare un'email ricevuta dal Prof.Dall'Aira che aumenta la complessità e l'interesse per questa ricerca:

"São Benedito in Brasile era il San Francesco degli schiavi. La sua festa a Lisbona, nel 1609, si celebrava il 5 agosto, giorno della Madonna della Neve.

Le ricorda niente questo? Se non sbaglio, a Viana do Castelo l'Auto da Floripes si celebra tuttora in quella data. Su questo dettaglio del 5 agosto ho trovato una preziosissima citazione indiretta in una cronaca francescana del Seicento, di cui ho dato notizia in uno dei miei saggi: la trascrizione di una lettera spedita dal convento dei francescani di Lisbona il 5 agosto 1620, indirizzata al convento di Palermo, con la richiesta di notizie sul frate nero morto in odore di santità, e con il racconto degli autos dei neri, che sfilavano per strada dietro agli stendardi della Madonna del Rosario e di un frate zoccolante nero. Nel 1619 alcuni notabili siciliani al seguito di Filippo III videro a Lisbona centinaia di schiavi africani in processione dietro a quello stendardo, chiesero chi fosse il frate e si sentirono rispondere una cosa che essi stessi non sapevano: è "São" Benedito de Palermo (la canonizzazione canonica sopravvenne solo nel 1807: nel caso del frate di Palermo, nato a San Fratello in provincia di Messina da due schiavi d'origine africana, si tratta di una forma di canonizzazione down-top, dal basso, prima ammessa, poi, dopo il 1630, tollerata dalla chiesa negli scenari continentali diversi da quelli europei).

Nelle prime pagine dell'Auto da Floripes di Fernando Reis si parla di feste che duravano mesi, legati anche alla devozione al rosario e al Sant'Antonio protettore degli animali. Quel Sant'Antonio in verità non è Sant'Antonio da Lisbona/Padova, ma Sant'Antonio abate. Sono orientato a pensare che ci sia, o se non c'è si potrebbe trovare, qualche nesso tra Auto da Floripes e devozione al Rosario. Se c'è questo nesso, doveva essercene uno tra l'Auto da Floripes e la devozione al "santo preto[18]" canonizzato dal basso.

Anch'io vado un po' alla cieca. Ci sarebbe da studiare a fondo le tradizioni popolari di origine medievale legate ai re magi, uno dei quali, nero, fu proposto agli schiavi come modello di santità.

Quello che è certo è che noi europei non sappiamo quasi nulla sulle contaminazioni culturali avvenute nei secoli della diaspora africana. Nel Brasile di oggi il culto per São Benedito è cambiato: ha subito una sorta di "branqueamento" da parte delle gerarchie, irreversibile sotto certi versi. Nel nord del Portogallo alcune tradizioni certamente risalenti alla devozione dei neri sono attribuite a San Benedetto Abate, da Norcia. Questo sono riuscito a dimostrarlo. Le confraternite del rosario dei neri, in Portogallo, in Angola, in Andalusia, in origine amministrate dai francescani, furono presto con-

trollate dai domenicani dopo la battaglia di Lepanto (1571). In Brasile, come le dicevo al telefono, questo non è avvenuto. La devozione dei neri, organizzata intorno alle irmandades do Rosário e de São Benedito, con gli autos devocionais celebrati per strada al suono dei tamburi, casa per casa o sul sagrato delle chiese, è stata progressivamente assorbita dal folclore e dal carnevale."

Pensiamo opportuno riservare uno spazio finale al Tchilolì di São Tomé trascrivendo direttamente dal rapporto fatto a Proculture.

I flauti "Pito doxì"

Venerdì 17, mi sono reimbarcato per São Tomé.

Qui ho incontrato Guilherme Neto, giornalista della televisione di São Tomé (TVS), per una breve intervista sulla missione e poi João Carlos da Silva, consigliere del primo Ministro per gli affari culturali, che mi ha informato dell'intenzione, ancora in nuce, di organizzare un festival internazionale del teatro popolare carolingio a São Tomé.

Così fantastichiamo insieme d'invitare, oltre ai 9 gruppi locali di Tchilolí e quelli dell'Auto di Príncipe e di Neves (Portogallo), anche la Caballadas delle Azzorre, i pupi siciliani, la sortiglia di Oristano, la quintana dell'anello brasiliana di Aloghoas. e viste le similitudini culturali del soggetto rappresentato, il Panghim de Goas indiano, il Ta'zieh iraniano, il teatro carolingio delle Filippine e, naturalmente, il Maggio drammatico dell'Appennino tosco-emiliano.

Un bel sogno, se si riflette sui costi di un'operazione del genere ma un sogno che vale la pena di coltivare anche solo per intendere la dimensione del fenomeno e la potenza di un simbolo (Carlo Magno) pari solo alla paura dell'Islam che lo ha generato.

Da lui vengo a sapere che sia sabato che domenica alle 15 circa nel quartiere di Boa Morte il gruppo Formiguinha rappresenterà il Tchilolí, ovvero "La tragedia del Duca di Mantova e dell'Imperatore Carlo Magno"

Vado e registro in parte entrambe le rappresentazioni. Qui rincontro Augusto Nascimento, sociologo portoghese interessato alla storia ed alle tradizioni popolari santomensi[19] e Audrey Antoni, la camerawoman in missione per la Maison de la culture du monde di Parigi.[20]

La vicenda (in portoghese antico misto a criollo forro, uno dei dialetti locali) narra dell'assassinio di Valdevinos, nipote del duca di Mantova, da parte di Carloto, figlio di Carlo Magno e del processo che segue alla richiesta di giustizia dei famigliari della vittima.

Inizia col funerale-corteo dei figuranti, rigorosamente maschi, [21] mascherati e vestiti di costumi eterocliti (guanti bianchi, crinoline, bicorni, bastoni da passeggio) che trasportano una piccola cassa da morto accompagnati da una banda "pifferi e tamburi di napoleonica memoria" e dal solito stuolo festante di ragazzi nello spazio scenico che è più simile a quello del Maggio: una corte alta, dove vive Carlo Magno ed una corte bassa dove vive il duca di Mantova.

La narrazione, 5 ore, narra del processo amministrato dal Ministro della Giustizia, delle testimonianze, degli avvocati (Anderson e Bertrand) e delle loro arringhe, di una perizia calligrafica e dell'inevitabile sentenza. E' trapuntata dall'intervento della banda, che riproduce, con strumenti africani, una fanfara portoghese[22] e sottolinea i momenti salienti della vicenda (entrate ed uscite dei personaggi, passaggi chiave, sentimenti ed emozioni in gioco) permettendo sostegno alle quadriglie e ai minuetti degli attori.

Il Tchilolí é spettacolo complesso che mette in gioco la satira, la commedia dell'arte (Montalban, in scena tutto il tempo, é un perfetto Arlecchino tropicale), il seicento e il teatro barocco, oltre ad un'intera filosofia della sopravvivenza delle tradizioni umane nelle situazioni limite

Le dosi d'ironia di questo spettacolo mi fanno escludere comunanze radicali col Maggio drammatico anche se posso elencare molte consonanze: l'ambito testuale carolingio, l'ereditarietà famigliare dei

San Antonio do Principe, Neves: "Auto de Floripes"

Il Gigante al Ponte di Montible.

I Bobos, in primo piano la verga.

ruoli, una comune antropologia dello spazio teatrale, i nastri dei costumi di alcuni attori ricordano la festa di calendimaggio e, infine, la presenza di parti rimate nel dialogo tra i personaggi (Carlo Magno recita sempre con enfasi rimata). Preferisco rimandare agli studi della Grund e della Neves chi volesse interessarsene, convinto che, pur nella sua indiscussa bellezza e nella qualità di satira di costume, il Tchilolí esuli dalle ragioni di questo resoconto pur rimanendo "un'espressione artistica che ha permesso agli schiavi santomensi di reinventarsi un territorio immaginario, quello dell'Africa degli antenati, sotto un travestimento europeo" (F.Grund).

Conclusioni

Non so cosa io abbia guadagnato da questo viaggio nel teatro popolare, certo mi è scomparso dalla testa un preconcetto manicheo che si era ficcato lì ai tempi delle scuole elementari e cioè che il Maggio è "la lotta del Bene col Male nel cerchio magico della Vita" come se fosse chiaro che i pagani mori fossero il Male e i cristiani bianchi il Bene, e non ad es. viceversa.
Inoltre quel tertium non datur del mio manicheismo infantile si è frantumato contro tutte le funzioni terze che ho incontrato: i Bobos di Principe, il Montalban del Tchilolì, il Brutamontes portoghese e i nostri buffoni sono quel terzo incomodo che si è frapposto alle mie semplificazioni e come il coro nella tragedia greca mi ha offerto l'opportunità di farmi, di questa particolare forma di teatro popolare, una visione meno monocola e un po' più prospettica.
Spero, in futuro, di avere l'occasione per 'montare' il materiale video che ho raccolto (oltre sei ore in miniDV) al fine di dare evidenza documentale a queste parentele transfolcloriche (scenografiche, costumistiche, gestuali e coreiche oltre che testuali) aiutando così il compiersi di un altro passo nella direzione di una loro corretta interpretazione al fine della ricostruzione di un albero genealogico delle nostre tradizioni popolari che, superati i limiti del crinale appenninico, sappia guardare oltre e più lontano senza smarrire la via di casa.

Benedetto Valdesalici

[1] São Tomé è sede del Museo della schiavitù.
[2] O AUTO, in portoghese l'Atto, l'azione, le gesta. In senso estensivo Commedia, Rappresentazione.
[3] Va ricordato che l'80% della popolazione è di religione cattolica e che São Tomé è stata la prima Diocesi africana.
[4] Baltazar Diaz, "La tragedia del duca di Mantova e dell'imperatore Carlo Magno" 1737.
[5] Autore ignoto, "Storia dell'imperatore Carlo Magno e dei dodici paladini di Francia e della battaglia tra Oliviero e Ferabras, re di Alessandria. (Edito in Siviglia, 1634). Si veda anche Codex Calixtinum (sec.XII), liber sancti Iacobi (cap.XXI PseudoTurpin) Santiago di Compustela – Galizia (Spagna)
[6] Va detto, per completezza, che l'area di questo teatro popolare portoghese "si estende da Ribeira, in provincia di Ponte de Lima dove si rappresenta "La Turchia" a Subportela con l'Auto devozionale di San Giovanni, a Portela Susa con una complessa rappresentazione detta Auto di Sant'Antonio, a Palma de Barcelos dove si rappresentano i 12 Paladini di Francia. Pezzi carolingi s'incontrano anche in Galizia, nel Douro, in Tras o Montes, nella bassa Beira e nell'Algarve… come scrive A.Abreu in "L'Auto di Floripes e l'immaginario Miniotha 2001.
[7] Mio compaesano che mi aveva segnalato le possibili consonanze tra il nostro Maggio e l'Auto de Floripes.
[8] Di cui possiedo estratto (100 pgg.con foto in b/n) per la cortesia di Nazaré Ceita, direttrice della Cultura a STP).
[9] "il palco più grande del mondo" così lo definisce Augusto Baptista in "Floripes negra" ed. Cena Lusofona 2002
[10] Questa gioia al femminile per la raggiunta emancipazione esplode in un canto d'amore collettivo che dice : " Se sono tua è perché tu sei mio, se sei mio è perché sono tua ". Che sottolinea la gioia dell'avvenuta deflorazione di Floripes.
[11] Moresca, antica danza mora. Dallo spagnolo morisco appellativo con cui si designava il moro sconfitto e convertito

Portogallo, Neves: "Auto de Floripes"

L'ingresso di Carlo Magno.

Oliviero prega.

[12] Neves Leandro Quintas "Auto de Floripes" 1953, Vertice, Coimbra

[13] Si veda "O Auto de Floripes e o immaginario minhoto" di Alberto A.Abreu 2001 ed. Camara Municipal.

[14] Scrive Rebelo Pinto nella " Gazeta musical " anno VII del maggio 1957 : " L'Auto de Floripes mi pare il tipo perfetto di moresca coreo-drammatica dove s'incontrano, riuniti e ingranditi, i motivi del preludio tra mori e cristiani, così come si osserva nella danza dei turchi o nella cantata poetica della lode a Nostra Signora"
Scrive Luìs Chaves in "Danze, balli e mimiche guerriere in Portogallo" in "La moresca nell'area mediterranea" a cura di Roberto Lorenzetti, Forni ed. 1991 "Il successo delle Moriscas stimolò la nascita di 'farse' come quella di Floripes, o di semplici rappresentazioni di figuranti che combattono e cantano".

[15] in Leandro Quintas Neves "Auto de Floripes" 1952 cit.da Fernando Reis "O povo flogà o Povo brinca" 1969

[16] Poeta e drammaturgo del cinquecento portoghese. Ha scritto, tra l'altro "Obras de devocao" che consiste di 17 pezzi di Commedie, Tragicommedie, Farse e Autos

[17] Il Rio Minho è un grande fiume che divide la Spagna (la Galizia) dal Portogallo e sfocia nell'oceano Atlantico.

[18] Preto :termine riferito ai corpi densi dal latino 'pressus', in portoghese è sinonimo di negro, con una nota dispregiativa che in Brasile ha perduto. (in A.Dell'Aira 'Da san Fratello a Bahia' Magazzini di Arsenale, 1999

[19] Augusto Nascimento "São Tomé e Príncipe. Mutazioni sociali e politiche nei secoli XIX e XX. Una sintesi interpretativa." Febbraio 2001. Pubblicato a cura del centro studi africani e asiatici.

[20] Torneremo tutti e tre anche alla seconda rappresentazione col sapore di aver partecipato ad un magico rito teatrale. tra l'altro al termine dello spettacolo una donna tra il pubblico cadde a terra in trance con grande stupore di noi europei.

[21] Il Tchiloli, come un tempo, il Maggio drammatico e l'Auto de Floripes, è teatro squisitamente maschile e sono rappresentati da maschi con treccia anche i ruoli femminili.

[22] Scrive Alda do Espirito Santo, poetessa santomense "Il ritmo del pito doxì, come il canto angustiante dell'Ossobò veicola un messaggio d'inquietudine evidente…non è né bellicoso né pacifico, è tragico".

APPUNTI DI LETTURA

A CE LHA MO, teatro tibetano

Antonio Attisani, A CE LHA MO, Studio sulle forme della teatralità tibetana, Olschki editore, 2001

Una premessa necessaria. Gli affezionati lettori ricorderanno il n. del Cantastorie del luglio-dicembre 2000; la copertina riportava tre foto di teatro popolare: il Maggio (Italia), la Ta'zieh (Iran), lo Tchiloi (Sao Tomé e Principe). Nelle pagine interne si prendevano in considerazione le somiglianze tra le tre forme di spettacolo; mentre per lo Tchiloi questa somiglianza è spiegabile con la sua derivazione europea (a Sao Tomé, scrive a p. 6 Benedetto Valdesalici, "si rappresenta la tragedia di Carlo Magno e del duca di Mantova"), a che cosa far risalire le "evidenti affinità" che Romolo Fioroni, autore di maggi e già direttore della Società del Maggio di Costabona (RE), sottolinea a p. 10 tra la Ta'zieh (che egli ha visto a Parma nell'ottobre del 2000) e il Maggio? Queste affinità sono: "lo spazio scenico e la ritualità che accomuna gli allestimenti scenici; la marcata gestualità, la musica che accompagna e sostiene il gesto e la recitazione; l'esaltazione del sacrificio consapevole del protagonista, dell'eroe; il coinvolgimento dello spettatore, posto a diretto contatto con gli interpreti della vicenda; la centralità delle scene di battaglia, dei duelli che si svolgono in modo quasi identico."
Le affinità riscontrate sollecitavano la nostra riflessione e volevano sollecitare quella dei lettori.
Così non poté non colpirci - in una mostra dedicata al Tibet allestita tra la fine del 2000 e l'inizio del 2001 - la foto di Fosco Maraini che riprendeva uno spettacolo teatrale sulla piazza di Yatung, un piccolo villaggio del sud e l'evidente somiglianza con le foto degli spettacoli del maggio. Tanto più che lo stesso Maraini in "Segreto Tibet" (a p. 152 dell'edizione Corbaccio del 1998) rende "ache-lhamo" come "sacra rappresentazione", "maggio". E nella conversazione che si trova all'inizio del catalogo della mostra sopra citata ("Tibet perduto - Fotografie 1937, 1948", Skirà, 2000) sollecitato al paragone, così risponde: "Trascorrendo l'estate in Garfagnana, conosco bene i 'maggi' - sono davvero belli. *Il paragone è appropriato*: le danze sacre tibetane sono dei 'maggi' - non di ispirazione civile, come i nostri, anche se c'è in essi una sotterranea vena religiosa -, squisitamente religiosi: sono un po' la Bibbia spiegata al popolo. Potremmo definirle rappresentazioni sacre divulgative: si raffigura, in genere, la prevalenza delle forze del bene su quelle del male, della luce sul buio." (p. 22 - corsivo nostro) Questo spiega il nostro interesse per il volume di Attisani e anche il taglio un po' insolito della segnalazione; si tratta in effetti di appunti di lettura.
Riportiamo le testimonianze che più ci hanno colpito (i corsivi sono nostri).
I conoscitori del 'maggio' coglieranno senz'altro le somiglianze esteriori (del contenuto ci ha detto qualcosa di significativo Maraini nelle righe citate poco sopra) – e anche le differenze - col nostro spettacolo.
Evariste Huc, missionario lazzarista francese – siamo nel 1846 – durante il viaggio di ritorno verso la Cina dalla capitale del Tibet, Lhasa, assiste in un villaggio a una "rappresentazione di saltimbanchi" nel cortile della casa che li alloggia.
"Gli artisti, mascherati e con bizzarri costumi, eseguirono per molto tempo una musica rumorosa e selvaggia al fine di convocare allo spettacolo gli abitanti dei dintorni" che si disposero "in cerchio attorno alla scena"; prima la compagnia eseguì "al suono della musica una sorta di ballo tondo satanico la cui velocità finì per darci le vertigini. Poi ci furono dei salti, degli sgambettamenti, delle piroette, delle

prove di forza e dei combattimenti con spade di legno: tutto ciò era accompagnato di volta in volta da canti, dialoghi, musiche e grida che imitavano il verso delle bestie feroci. Tra gli attori ce n'era uno mascherato in modo più grottesco degli altri che aveva il ruolo di comico e intrattenitore e si era riservato il monopolio delle battute più salaci e piccanti".
Al termine dello spettacolo, durato più di due ore, gli artisti "si disposero in semicerchio dinanzi a noi, si levarono la maschera e mostrarono la lingua inchinandosi profondamente". (p. 33-34)
(Consideri il lettore in che misura aggettivi come 'selvaggio', 'satanico', siano dovuti alla distanza culturale: "Sguardi d'occidente" è appunto intitolato il capitolo da cui traiamo queste testimonianze e che sottolinea come dalla proiezione dei propri schemi su quanto si sta vedendo, derivino fraintendimenti e incomprensioni. Nello stesso capitolo compare anche una nuova e interessante lettura di una pagina di Marco Polo, p.16)
E però Huc coglie che, attraverso il divertimento, è consentita a tutti una "riflessione profonda sull'esistenza umana" (p. 33)
Laurence A. Waddel, esperto culturale della spedizione militare inglese che "nel luglio del 1903 vìola la frontiera tibetana per imporre al governo di Lhasa un accordo sui commerci" (p. 38) "coglie senza difficoltà gli aspetti di un teatro totale, ossia cantato, recitato e danzato" (p. 37).
Marion H. Duncan, in Tibet negli anni '30 del secolo XX, spiega come la rappresentazione si basi su semplici segni convenzionali: "Una barca è un grande telo tenuto teso da due uomini che ci stanno dentro ... Una collina o un luogo alto è una sedia su cui sale l'osservatore. Un cavallo è un ramo di salice su cui il cavaliere sta a cavalcioni. Gli animali sono rappresentati da una maschera che ne riproduce la testa indossata dagli attori" (p.51) "Gli spettatori partecipano al racconto con grande intensità emotiva, spesso ridendo ma anche piangendo senza ritegno" (p.52).
Fosco Maraini, è stato in Tibet due volte tra il 1937 e il 1948. A Yatung la recita, dalla cui foto siamo partiti, è allestita dalla filodrammatica locale; non sono saltimbanchi girovaghi "sono invece *i paesani stessi* ... una o due volte l'anno smettono di lavorare, chiudono bottega o poggiano la zappa al muro, e recitano, cantano, danzano" (*mi chiedo:* i combattimenti dei maggi non potrebbero essere un residuo di danza?) "Gli attori di Yatung sono dilettanti ma bravissimi. ...Interprete principale ... è Tobchen, il sarto. Lo spettacolo ha avuto inizio stamane alle undici e terminerà stasera alle sei. ... ogni tanto si arresta, chiama un bambino che gli porti del chang, ne tracanna una tazza e continua. ... La gente sta, viene, sparisce, ritorna ... Ogni tanto un attore recita alcune battute con spirito, o canta particolarmente bene, o danza con foga e bravura speciali, allora sono grida, battimani, risate."(p. 53-54)
" ... Il pubblico s'è fatto attentissimo; vedo decine di facce estasiate, lo sguardo perso in un mondo fantastico. ... non so se mi commuovono più il dramma in sé o gli occhi dei bambini, dei pastori, delle donne, dei vecchi che lo rivivono. (p. 55)
Le righe che seguono ci fanno intravvedere qualcosa dei *contenuti* del dramma e sono preziose ai fini del confronto.
La parte finale "è d'una poesia dolcissima e profonda. Vi si cantano motivi umani immensi ed eterni: il contrasto tra l'amore celeste e gli amori di questa terra; e si parla di atti generosi, di addii strazianti, in un'atmosfera continua di prodigi e d'apparizioni. I confini tra la natura e l'animo si perdono; gli uccelli parlano, i fiumi portano novelle, i fiori intendono, il vento dà consigli. Infine la fantasia tibetana gioca su alcuni suoi temi preferiti – la mostruosa presenza dei demoni – e sulla piazza danzano, ululano, piroettano le maschere, mentre i bambini fra gli spettatori si aggrappano al collo della mamma piangendo. (p.55)
"Le ultimissime battute vengono cantate che il sole è già sparito dietro gli abeti dei monti; la gente se ne va; gli attori si spogliano e si tolgono le maschere affranti dopo otto ore di poesia e di danze. I ragazzi possono finalmente attraversare la piazza gridando e ridendo." (p.56)
Di paesani sembrano composte anche le confraternite di cui scrive Marion Duncan, "confraternita o associazione di uomini ... composta di persone provenienti da tutti gli strati sociali" (p. 48 n). "Non vi sono donne ... e il loro posto è preso da ragazzi." (p. 49)
Ma " Il Cantastorie" non può non soffermarsi anche su altri protagonisti dello spettacolo popolare.
"Di solito il gruppo è composto da un uomo e da due donne. Ognuno di loro danza e suona uno strumento, l'uomo una sorta di violino e le donne un paio di cimbali. Mentre suonano eseguono dei movimenti

ondeggianti e strascicati ... e le loro voci tristi cantano canzoni di amanti o imprese di guerrieri di tanto tempo fa. Dopo una lunga sessione di danze e canti passano insistentemente tra il pubblico con un piatto per le offerte di monete o cibo ..." (p. 48, Marion Duncan)
"Ecco un altro gruppo, questa volta composto da due uomini e un ragazzo con un attrezzo simile a un ombrello, decorato con pietre luccicanti e frammenti d'ossa. Lo facevano girare lentamente, mentre un suono terribilmente lamentoso – che non potrei chiamare musica – era emesso dal gruppo; vennero frettolosamente ricompensati e richiesti d'andarsene." (p. 63, Hamilton Bower, militare, autore del diario di viaggio di una delle molte spedizioni inglesi effettuate alla fine del XIX sec.)
L'assoluta incomprensione dell'osservatore è sottolineata da Attisani il quale spiega che il suono dell' "attrezzo simile a un ombrello" è lamentoso perché esso rappresenta una miniatura dell'inferno e ne evoca i tormenti per l'edificazione degli spettatori.
Ci sono "famiglie mendicanti e girovaghe ... guadagnano qualcosa suonando e danzando e rubacchiando. Di solito il padre suona lo strumento a corda, la madre canta, mentre i bambini, se appena sono in grado di camminare, danzano una specie di danza strascicata, muovendo le mani." (p. 65, David Macdonald, spesso in Tibet a partire dal 1903.)
Più in carattere con la nostra rivista questo ritratto. "Un uomo aveva appeso al muro di un giardino delle tabelle con scene dipinte in vari colori, e con voce cantilenante e monotona spiegava le illustrazioni. La folla accalcata ascoltava con interesse. Era la storia dell'eroe Gesar, che con le proprie mani aveva ucciso mille nemici. A racconto finito ciascuno dava il suo obolo. Poi gli ascoltatori cambiavano, e il cantore ricominciava da principio. Oppure narrava una nuova leggenda, tratta dal passato del Tibet. (p. 69-70, Heinrich Harrer, in Tibet tra il 1944 e il 1951)
Attisani sottolinea che la tela dipinta e il repertorio mnemonico di storie cantate, lo rendono riconoscibile come *cantastorie* professionista.
O ancora: "Due amici possono impegnarsi in un'alternanza di strofe oppure in una gara, il primo cantando un verso che riguarda faccende amorose e l'amico rispondendo sullo stesso tema, finché uno dei due esaurisce la propria memoria o abilità di comporre improvvisando." (p. 46. Marion Duncan).

Il secondo capitolo tratta dei "Primordi della teatralità tibetana". Ricordiamo che il titolo del volume è il termine tibetano – in forma traslitterata - che designa il teatro; in trascrizione fonetica: *ace lhamo* (p. XIV). Avvertiamo pure che le frasi fra virgolette possono essere non di Attisani ma di uno dei moltissimi autori da lui citati.
Se fino a pochi anni fa le storie del Tibet iniziavano con il VII sec., ora la conoscenza di siti preistorici tibetani risalenti al IV millennio a.C. consente di affermare l'esistenza di una cultura neolitica con caratteristiche particolari perduranti fino ad oggi. (p. 76-77) Il che "non significa che il Tibet fosse impermeabile alle influenze esterne, tutt'altro ... l'altipiano tibetano è stato ricettivo delle più diverse influenze ", fra le altre quelle "provenienti *dall'altipiano iranico*" (p. 104). (Il corsivo vuole richiamare la Ta'zieh persiana delle prime righe di questo scritto, pur concordando con Attisani il quale, nel sottolineare somiglianze tra fenomeni culturali in aree distanti, scrive di astenersi da spiegazioni che si richiamino "alla tesi diffusionista o a quella della generazione spontanea" - p.76). Le testimonianze preistoriche prese in esame sono le centinaia di dipinti rupestri i quali "attestano al tempo stesso una varietà di etnie e di costumi e alcuni tratti unitari" molti dei quali "sono riferibili alla vasta categoria della *teatralità*. I dipinti rupestri documentano molti aspetti *tuttora riscontrabili* nelle danze, nei costumi e nella funzione sociale della scena tibetana." (p. 81-82) In particolare ci hanno colpito due annotazioni che riportiamo. "I materiali pittografici ... rimandano a un conteso in gran parte perduto, quello dell'oralità, o per meglio dire della *teatralità*, cioè di quell'azione del narrare che utilizzava la pittografia come supporto, quasi come le tele dipinte dei *cantastorie*" (p. 88)
E ancora, in relazione al quesito che mi ponevo più sopra: "Delle scene di lotta è spesso difficile dedurre se si tratti di duelli mortali tra nemici, di esibizioni di arti marziali o di *danze armate*." (p. 100)
In questo stesso capitolo viene affrontata *la questione dello sciamanismo* e dei suoi rapporti con il teatro e vengono esposte le *teorie indiane sull'arte scenica*. A questo proposito (e pur ribadendo in nota a p. 139 l'interesse che avrebbe un'indagine "riguardante ciò che giungeva in India e nell'Asia centrale

ACHE-LHAMO IN PIAZZA A YATUNG, 1948

"Il principe donò gli occhi al mendicante". Sacra rappresentazione, "maggio", ache-lhamo in piazza

(Fotografie di Fosco Maraini)

Il Re di Betha (a sinistra) e Tob-chen, maestro di cerimonie, "re" del coro in occasione delle tradizionali recitazioni popolari estive in piazza.

Maschera del Re di Betha.

Tob-chen e Mende-Tsangmo, nuora del Re di Betha.

(Da Fosco Maraini, "Segreto Tibet", Casa Editrice Corbaccio, Milano 2000, per gentile concessione dell'Autore e dell'Editore)

Maggio in Garfagnana

"Re Pastore", maggio di Giuliano Grandini, rappresentato dalla Compagnia di Gragnanella-Filicaia-Casatico alla XXIV Rassegna Nazionale del Maggio, Villa Collemandina, 7 luglio 2002. (Fotografia di Lorenzo Fioroni)

(...)

SP: Le danze sacre paiono molto suggestive... Lei saprà che in alcune zone, peraltro ristrette, del nostro Appennino emiliano persiste un'antica rappresentazione, i 'maggi', legati all'epopea dei cavalieri...

FM: *Trascorrendo l'estate in Garfagnana, conosco bene i 'maggi' — sono davvero belli. Il paragone è appropriato: le danze sacre tibetane sono dei 'maggi' — non di ispirazione civile, come i nostri, anche se c'è in essi una sotterranea vena religiosa —, squisitamente religiosi: sono un po' la Bibbia spiegata al popolo. Potremmo definirle rappresentazioni sacre divulgative: si raffigura, in genere, la prevalenza delle forze del bene su quelle del male, della luce sul buio.*

(...)

(Da: Sandro Parmiggiani, "Quel che resta del Tibet... Una conversazione con Fosco Maraini". In Fosco Maraini, "Tibet perduto. Fotografie 1937, 1948", a cura di Sandro Parmiggiani, catalogo della mostra allestita a Reggio Emilia, Palazzo Magnani, dal 9 dicembre 2000 al 21 gennaio 2001, Skira editore, Milano 2000).

dall'altipiano iranico") Attisani afferma che non si può non "interrogarsi sulla somiglianza tra le forme, sulla oggettiva relazione morfologica tra il *lhamo* tibetano e il trattato di arte scenica indù" (p. 142). Secondo questo trattato il "teatro mostra nient'altro che la lotta tra le forme e le impersonificazioni assunte nel mondo dal bene e dal male" (p. 143) – e questo penso possa dirsi anche del nostro 'maggio'-. La cosa sorprendente è che "il teatro indiano antico di cui si ha notizia non corrisponde" ai dettami del trattato esaminato. "Ci si deve arrendere all'evidenza che il trattato si riferisce a una civiltà teatrale scomparsa e della quale non restano tracce visibili nella sua terra madre. La somiglianza con il *lhamo* emergono man mano che si si addentra nella lettura dei capitoli" (p. 147). Ma già avevamo letto: "Poco si sa dei contatti tra il Tibet e la cultura indiana prima dell'arrivo del buddhismo e certo è invece che quest'ultimo, trovando rifugio in Tibet dalle persecuzioni islamiche in altri paesi, ha compiuto il trasferimento di un immenso patrimonio di conoscenze e di manoscritti." (p. 142) Il *lhamo* però, a differenza di quanto stabilito dal trattato – e a somiglianza dei 'maggi' – non è diviso in atti.(p.152) Ancora: "Il *lhamo* prevede solo la separazione tra spazio scenico, spazio per la preparazione e l'attesa degli attori, e spazio per il pubblico." (p.154) "Sia nel teatro indiano antico sia nel *lhamo* gli strumenti ... accompagnano entrate e uscite, ma non il canto." (p. 155).

Il terzo capitolo "cerca di tratteggiare alcuni effetti dell'arrivo del buddhismo in Tibet, ovvero come sia avvenuto l'incontro della nuova religione con la cultura originaria e con le altre influenze concomitanti". Per quanto riguarda il nostro assunto, due affermazioni ci rendono oltremodo cauti: la constatazione "di due sistemi teatrali così diversi tra Europa e Tibet, a partire da basi tutto sommato non dissimili" (p. 206); e ancora: "... il teatro indiano condivide molte caratteristiche di quello ellenico ma altrettanto nettamente se ne distingue." (p. 207)
Dalla lettura attenta del volume ci pare di poter affermare che *l'assoluta diversità di ispirazione religiosa e di concezione della vita*, renda ogni collegamento tra il teatro tibetano e il nostro teatro popolare francamente *improponibile*. E questo, al di là delle somiglianze riscontrate (da ultimo, col dramma sanscrito nel quale: "il soggetto appartiene alla tradizione e alla storia, i temi dominanti sono quasi sempre l'eroismo e l'amore ..." – p. 208 n.).

Proseguiamo tuttavia l'esame del ricchissimo testo di Attisani per fornire ulteriori elementi di informazione e di riflessione ai nostri lettori.
Così riportiamo un'osservazione per noi assolutamente nuova: Shakespeare viene definito "autore che più di ogni altro e per motivi in larga misura indecifrabili esprime una visione del mondo simile a quella buddhista" (p. 183).

Il capitolo successivo si apre con un interessante confronto tra il teatro greco classico e l'*ace lhamo*: si evidenziano somiglianze e differenze e ci si interroga sul loro significato (p. 228 e segg.). La presentazione di Thangtong Gyalpo, il leggendario monaco – ingegnere (sec. XIV-XV) a cui viene attribuita la fondazione del teatro tibetano, consente di approfondire il confronto e di istituire un paragone tra Gyalpo e Dioniso (p. 249 e segg.). Il collegamento poi tra Dioniso e Osiride rinvia ai rapporti, tra antico Egitto e Tibet (p. 256). Al termine dell'accurata disamina, Attisani scrive che "si deve escludere, allo stato dei fatti, una influenza diretta di una civiltà sull'altra, sia perché non esistono le prove, sia perché le differenze portano alla definizione di caratteri tibetani, *non-occidentali*, del tutto peculiari." (p. 277-8; corsivo dell'A.) E infatti "la sorpresa e il significato della somiglianza dovrebbero servire a rimarcare, e non certo a cancellare, le differenze." (p. 278 n.)
Viene poi descritto per esteso lo svolgimento di un *ace lhamo* e lo spazio scenico in cui esso ha luogo. (p. 279 e segg.) L'ultimo paragrafo del quarto capitolo è dedicato allo Shotön "forse il più grande, solenne e duraturo festival teatrale della storia umana" (p.288) istituzionalizzato nel 1647. Convenivano a Lhasa diverse compagnie, in genere composte da contadini (c'era un'unica formazione professionale a tempo pieno – p. 293) e dalla fine di agosto alla metà di settembre avevano luogo gli spettacoli "in un clima di accese passioni e di accurate valutazioni estetiche." (p. 288) La rappresentazione di ciascun *lhamo* durava un'intera giornata; "l'atmosfera era fastosa, gli spettatori accorsi da ogni dove indossavano i loro abiti

dall'altipiano iranico") Attisani afferma che non si può non "interrogarsi sulla somiglianza tra le forme, sulla oggettiva relazione morfologica tra il *lhamo* tibetano e il trattato di arte scenica indù" (p. 142). Secondo questo trattato il "teatro mostra nient'altro che la lotta tra le forme e le impersonificazioni assunte nel mondo dal bene e dal male" (p. 143) – e questo penso possa dirsi anche del nostro 'maggio'- . La cosa sorprendente è che "il teatro indiano antico di cui si ha notizia non corrisponde" ai dettami del trattato esaminato. "Ci si deve arrendere all'evidenza che il trattato si riferisce a una civiltà teatrale scomparsa e della quale non restano tracce visibili nella sua terra madre. La somiglianza con il *lhamo* emergono man mano che si si addentra nella lettura dei capitoli" (p. 147). Ma già avevamo letto: "Poco si sa dei contatti tra il Tibet e la cultura indiana prima dell'arrivo del buddhismo e certo è invece che quest'ultimo, trovando rifugio in Tibet dalle persecuzioni islamiche in altri paesi, ha compiuto il trasferimento di un immenso patrimonio di conoscenze e di manoscritti." (p. 142) Il *lhamo* però, a differenza di quanto stabilito dal trattato – e a somiglianza dei 'maggi' – non è diviso in atti.(p.152) Ancora: "Il *lhamo* prevede solo la separazione tra spazio scenico, spazio per la preparazione e l'attesa degli attori, e spazio per il pubblico." (p.154) "Sia nel teatro indiano antico sia nel *lhamo* gli strumenti ... accompagnano entrate e uscite, ma non il canto." (p. 155).

Il terzo capitolo "cerca di tratteggiare alcuni effetti dell'arrivo del buddhismo in Tibet, ovvero come sia avvenuto l'incontro della nuova religione con la cultura originaria e con le altre influenze concomitanti". Per quanto riguarda il nostro assunto, due affermazioni ci rendono oltremodo cauti: la constatazione "di due sistemi teatrali così diversi tra Europa e Tibet, a partire da basi tutto sommato non dissimili" (p. 206); e ancora: "... il teatro indiano condivide molte caratteristiche di quello ellenico ma altrettanto nettamente se ne distingue." (p. 207)
Dalla lettura attenta del volume ci pare di poter affermare che *l'assoluta diversità di ispirazione religiosa e di concezione della vita*, renda ogni collegamento tra il teatro tibetano e il nostro teatro popolare francamente *improponibile*. E questo, al di là delle somiglianze riscontrate (da ultimo, col dramma sanscrito nel quale: "il soggetto appartiene alla tradizione e alla storia, i temi dominanti sono quasi sempre l'eroismo e l'amore ..." – p. 208 n.).

Proseguiamo tuttavia l'esame del ricchissimo testo di Attisani per fornire ulteriori elementi di informazione e di riflessione ai nostri lettori.
Così riportiamo un'osservazione per noi assolutamente nuova: Shakespeare viene definito "autore che più di ogni altro e per motivi in larga misura indecifrabili esprime una visione del mondo simile a quella buddhista" (p. 183).

Il capitolo successivo si apre con un interessante confronto tra il teatro greco classico e l'*ace lhamo*: si evidenziano somiglianze e differenze e ci si interroga sul loro significato (p. 228 e segg.). La presentazione di Thangtong Gyalpo, il leggendario monaco – ingegnere (sec. XIV-XV) a cui viene attribuita la fondazione del teatro tibetano, consente di approfondire il confronto e di istituire un paragone tra Gyalpo e Dioniso (p. 249 e segg.). Il collegamento poi tra Dioniso e Osiride rinvia ai rapporti, tra antico Egitto e Tibet (p. 256). Al termine dell'accurata disamina, Attisani scrive che "si deve escludere, allo stato dei fatti, una influenza diretta di una civiltà sull'altra, sia perché non esistono le prove, sia perché le differenze portano alla definizione di caratteri tibetani, *non-occidentali*, del tutto peculiari." (p. 277-8; corsivo dell'A.) E infatti "la sorpresa e il significato della somiglianza dovrebbero servire a rimarcare, e non certo a cancellare, le differenze." (p. 278 n.)
Viene poi descritto per esteso lo svolgimento di un *ace lhamo* e lo spazio scenico in cui esso ha luogo. (p. 279 e segg.) L'ultimo paragrafo del quarto capitolo è dedicato allo Shotön "forse il più grande, solenne e duraturo festival teatrale della storia umana" (p.288) istituzionalizzato nel 1647. Convenivano a Lhasa diverse compagnie, in genere composte da contadini (c'era un'unica formazione professionale a tempo pieno – p. 293) e dalla fine di agosto alla metà di settembre avevano luogo gli spettacoli "in un clima di accese passioni e di accurate valutazioni estetiche." (p. 288) La rappresentazione di ciascun *lhamo* durava un'intera giornata; "l'atmosfera era fastosa, gli spettatori accorsi da ogni dove indossavano i loro abiti

migliori" (p. 298). L'A. commenta: "E' interessante notare come lo Stato si prendesse cura del teatro, contribuendo alla sua vita non sotto forma di mecenatismo padronale, bensì facendo in modo che le compagnie si potessero sostenere in una condizione di relativa competitività. L'ultima parola spettava in ogni caso al pubblico." (p. 301).

Il quinto capitolo è dedicato a "tratteggiare le forme teatrali, in senso lato, che intrattengono dei rapporti con il lhamo" (p. 303).
- Le danze rituali (*'cham*), "unica forma di liturgia pubblica del buddhismo tibetano" (p. 306): "Zhwa nag", "dur dag" (di cui si discute la relazione con le *danze macabre* occidentali – p. 314) e "she wa".
- I bardi, detentori e cantori della saga di Gesar di Ling, risalente "almeno all'XI sec. nella forma orale e al XV per le prime trascrizioni" (p. 320), poema "non sempre in sintonia con gli ideali pacifici della dottrina buddhista, cosa che spiega l'avversione degli ambienti monastici" (p. 322) e il fatto che né la lettura né la recitazione ne siano consentite nei monasteri (p. 321). "Tra i rapsodi dell'epica di Gesar si trovano professionisti itineranti … La recitazione dell'epica può durare dai tre ai dieci giorni … I professionisti conoscono tutto a memoria e spesso cantano in una sorta di trance … Un rapsodo itinerante porta sempre con sé una immagine dipinta o *tangka* che rappresenta la biografia di Gesar e una freccia con la quale indica i vari episodi dell'epica sulla tela. (p. 328/9) Gli ultimi bardi viventi pongono un problema che così l'A. tratteggia: " Sembra che il mondo non si renda conto che per la prima volta nella sua storia culturale esiste la possibilità di risarcire l'umanità di un testo capitale *insieme* alla tradizione che lo ha tenuto in vita, come se si fossero trovati l'*Iliade* e il *Mahäbhärata* nei cantori che li hanno creati e trasmessi per secoli" (p. 332).
- I *lama mani*, descritti dai viaggiatori "come poveri mendicanti un po' rassegnati e in malarnese che srotolavano una o due o tre *tangka*, a volte di stupenda fattura, sulle quali erano fissati in posa gli episodi salienti riguardanti i protagonisti, sempre raffigurati anche al centro, come motore immobile di tutta la storia e punto d'arrivo circonfuso di un'aura luminosa." Le storie di *bodhisattva* ed eroi erano raccontate "sia cantando che in forma di cantilena su base versificata" (p. 335). "Ogni recitazione durava circa mezz'ora e gli spettatori, che restavano in piedi tutto il tempo, lasciavano le loro offerte di pochi spiccioli o di cibo. Ogni *tangka* era (ed è) coperta da un telo, una sorta di sipario a cascata che, sollevato, indica che l'oggetto sacro si apre al contatto di chiunque lo desideri. Per lo stesso motivo i passanti potevano limitarsi a guardare le tele e ugualmente depositare qualche piccola offerta. … Le *tangka* erano preziose anche in quanto mezzo di sussistenza per i *lama mani* e i loro delicati colori … venivano protetti con ogni cura." Una sorta di festival si creava a Lhasa in occasione delle grandi festività, quando i lama mani "convergevano da tutto il paese a decine e si sistemavano in vari punti della capitale, dovunque passasse un po' di gente e dove si potesse addossare la tela a un muro grande o piccolo, trasformandolo in una cattedrale virtuale." (p. 336)
- I bambini danzatori (*gartrupa*). Si precisa che "la danza *gar* appare come il segno di una cultura raffinata e cortigiana, i cui elementi religiosi sono del tutto in secondo piano" (p. 342) mentre i ricordi di un gartrupa, nato nel 1929, sono il documento che consente all'A. di accennare, per la prima volta, al "terrore, alla violenza, alla corruzione" pure presenti nel vecchio Tibet (p. 342).
- I medium cioè "le persone che vanno in *trance* e in questa condizione predicono il futuro" (p. 346). L'A. riporta brani della conversazione da lui avuta nel 2000 col monaco che svolge la funzione di medium "dell'Oracolo di Stato del Tibet, la deità Pehar che entra nel suo corpo per rivolgersi al Dalai Lama" (p. 347). Viene poi descritta una sessione oracolare (p. 351 e segg.) come si svolge oggi a Dharamsala, dove, accanto alla sede del parlamento in esilio – come si sa il Tibet è occupato dai Cinesi dal 1950 –, sono stati ricostruiti il tempio e il convento.
- Le celebrazioni che si tenevano tra la fine dell'anno vecchio e l'inizio di quello nuovo vengono descritte dettagliatamente (p. 354 e segg.) e in questo contesto ritroviamo le forme teatrali già viste sopra.
Ci limitiamo ad alcuni particolari che ci richiamano scene dei nostri paesi.
Il primo giorno del Nuovo Anno "assieme ai primi raggi del sole, molte famiglie sentono una voce provenire da fuori <<*Lha so, lha so*, tanti auguri onorevole femiglia!>> E' il Dekar. Eccolo in piedi nel cortile, con la sua maschera bianca, il bastone in mano e una grande borsa sulle spalle, è il Vecchio

Uomo Puro, accolto con grande gioia da tutta la famiglia. Ogni bambino si precipita fuori sperando di essere il primo a vederlo. Il Dekar appare soltanto in occasioni speciali come questa per cantare versi di devozione ma anche ironici, e ricchi di aneddoti, che suonano sempre diversi. A lui bisogna offrire il migliore *chang*, i pezzi di carne più teneri, i dolci meglio riusciti, una bianca *khata* e qualche soldo. ... Il ruolo di Dekar era generalmente ereditario, un lavoro occasionale ma comunque impegnativo, data la quantità di versi da mandare a memoria. ... Erano capaci di giochi di parole, di *nonsense*, di onomatopee, con significative variazioni di provincia in provincia. (p. 359/60)
"In città gruppi di bambini, con numerosi sonagli attaccati alle loro vesti, vanno di casa in casa eseguendo dei piccoli concerti. ... L'usanza prevede che coloro per i quali hanno cantato distribuiscano qualche dolce fritto nell'olio di noci e qualche pezzetto di burro." (p. 361) Queste ultime righe ci han riportato alla memoria una testimonianza apparsa sul fascicolo "Maggio. Roncisvalle di Romolo Fioroni, Il Ritorno degli Esiliati di Prospero Bonicelli", estate 1967, a cura di Giorgio Vezzani, per le rappresentazioni della "Società del Maggio Costabonese" di Reggio Emilia, testimonianza che si può leggere, in parte, in nota. (1)
Più avanti – siamo già al quindicesimo giorno – si parla di "un susseguirsi di canzoni e tenzoni poetiche *tshilgya*, che nei giorni seguenti si ripetono nei villaggi" (p. 366). Siamo ora al venticinquesimo giorno. "Davanti allo Jokhang c'è un carro a quattro ruote decorato, un'allegoria mobile, e addobbato con sete e fiori artificiali. Dal tempio esce prima una musica, poi un gruppo di monaci con bandiere e incensieri d'argento, infine Tri Rinpoche con il seguito e l'immagine d'argento di Jampa (Maitreya – Buddha del futuro) che, prelevata dalla cappella che la custodisce tutto l'anno, ora viene messa sul carro. Dopo un breve servizio si procede. Davanti sfilano i monaci con le bandiere, l'incenso e i vassoi rituali. Il carro è sempre circondato dalla folla e dalla musica. Tirare il carro è un privilegio che si disputano gli artigiani di Lhasa ..." (p. 370)
L'A. considera: "In un relativo isolamento rispetto al resto del mondo si è potuta delineare, protraendosi fino al XX sec., un'antropologia che ha trascurato lo sviluppo materiale a favore di quello mentale e spirituale ... L'originale buddhismo tibetano ha il merito di avere sviluppato un enorme sapere sulla mente e la natura umana" (p.375) ma non vengono taciuti i risvolti negativi della situazione creatasi.

Nel sesto capitolo vengono brevemente passati in rassegna i nove testi principali del *lhamo*, tra i quali è "Drimekunden" ("penultima esistenza sulla terra di colui che sarebbe nato come Buddha storico" p. 382); come si ricorderà, la fotografia di Maraini che ha stimolato la nostra ricognizione ritraeva la rappresentazione di un *Ihamo* nel villaggio di Yatung: il *Ihamo* rappresentato era appunto "Drimekunden". Solo a questo punto — lo scrivo con vergogna — mi sono ricordato di un libro letto in gioventù (e che non ho trovato nella pur ricca bibliografia di Attisani): "Lo spettacolo sacro" a cura di Adriano Magli, che riporta, alle pp. 255-300 la traduzione di "Tchrimekundan" cioè "Drimekunden". Ma proseguiamo col nostro testo.
Viene ora l'affermazione che : "i materiali con i quali sono creati i *lhamo* sono fiabeschi, non vicende realistiche o semplicemente fantastiche ma rielaborazioni allegoriche e simboliche che tendono, attraverso uno svolgimento di forte presa emozionale, a raccontare i processi di trasformazione della personalità e a presentarli come situazioni di vita con le quali ogni essere umano deve confrontarsi." (p. 401) Sulla base di questa constatazione l'A. procede in costante dialogo coi numerosi autori che hanno scritto sulla fiaba (si ricorda che il Tibet "presenta una tipologia fiabesca in larga misura originale" – p. 402 n.), sulla cultura orale e scritta, sul teatro. Viene sottolineato che, come per la fiaba popolare, "la mancanza di un autore certo ... è un dato costitutivo del teatro tibetano" (p. 414) e che lo studio di esso "non possa che fare ricorso, in prima istanza, ai paradigmi conoscitivi approntati per il folclore e la cultura orale" (p. 416).
Viene ancora ricordata "la somiglianza intima di alcuni testi tibetani con le tragedie di W. Shakespeare (p. 421) fino ad affermare che il suo teatro è "uno strumento utile, tra gli altri, per accostarsi alla drammaturgia del *lhamo*" (p. 427).

L'ultimo capitolo è dedicato al *lhamo* "come arte scenica e spettacolo" e vuole "riferire ciò che si perce-

pisce con le orecchie e con gli occhi quando si assiste a una rappresentazione di oggi, confrontando la propria percezione con quella di altri osservatori e specialisti e integrandola con tutti i rinvii possibili alla bibliografia e dunque alla storia" (p. 431). Riferiamo alcuni passi.

"Oggi gli spettacoli del lhamo non avvengono quasi più alle scadenze tradizionali, sono cioè sradicati dal calendario ... l'evento teatrale non è che l'ombra di ciò che era una volta ... perché è venuta a mancare la eccezionalità dell'evento nella vita comunitaria ... e alla minore abilità degli artisti, soprattutto nel canto, corrisponde una minore competenza degli spettatori a giudicare." (p. 432-3) "Al di fuori della stagione teatrale erano molto popolari le tenzoni canore e i fogli volanti satirici." (p. 457 n. - Mentre le tenzoni canore erano già state nominate a p. 46 e a p. 366, questo è il primo e unico cenno ai fogli volanti; e certo ci piacerebbe saperne di più.)

"Le reazioni degli spettatori più anziani e dei giovanissimi non consistono solo nel ridere o commuoversi, ma sviluppano un dialogo continuo con la scena, spesso scambiando battute o rimbeccando i personaggi, soprattutto quelli cattivi. ... Con il trascorrere della giornata aumenta la stanchezza ma - per strano che possa sembrare - anche la partecipazione. In modo opposto si comportano gli eventuali spettatori occidentali ... il comportamento di una folla di tibetani non risponde alle dinamiche comuni in Occidente; anche al culmine della esaltazione, anche nel corso delle feste più 'dionisiache' ... mai si assiste a comportamenti collettivi isterici, prevalgono sempre il controllo e la compostezza." (p. 460)

Oltre a due appendici, il testo è completato da un utilissimo glossario, dall'indice dei nomi e dalla bibliografia.

In conclusione possiamo dire che se la nostra ricognizione circa possibili legami tra *lhamo* e 'maggio' è risultata negativa, essa si è rivelata di grande suggestione ed interesse: abbiamo avvicinato - anche se indirettamente - il "teatro vivente più antico del mondo, un teatro che fa parte di un complesso sistema spettacolare e rituale, nel quale occupa una posizione quasi centrale." (p. 485) Pur consapevoli di aver potuto dare solo una pallidissima idea del volume esaminato, siamo fiduciosi che questo interesse sia stato condiviso dai lettori.

Silvio Parmiggiani

(1) " 'Bundì, bun an, dam la buna man anc a st'an ...' (Buondì, buon anno, dammi la buona mano anche quest'anno) E' il giorno di capodanno a Costabona (nell'Appennino reggiano). ... I bambini, i quali ieri sera si sono coricati di buon'ora per potersi alzare presto stamane, ... subito dopo la messa "prima" hanno infatti lasciato le loro case per iniziare il "giro" dalla Colombaia. Bussano di porta in porta rinnovando il classico augurio ... (Una volta) ricevevano mele, pere, castagne ... ora ... cioccolatini, torroni e altre leccornie ... (Paola Bonicelli nel fascicolo per le rappresentazioni della "Società del Maggio Costabonese" dell'estate 1967, p. 39/40)

* * *

- Antonio Attisani, "A CE LHA MO, Studio sulle forme della teatralità tibetana", Olschki editore, casella postale 66 – 55100 Firenze – tel. 055 65 30 684, fax 055 65 30 214, e-mail: <orders@olschki.it>, 2001, cm 15x21, pp. XIV-602, Euro 33,27.
- dello stesso autore: "Fiabe teatrali del Tibet", pp. 296, 1996, L. 26 mila, Titivillus Edizioni, Via Zara, 58 - 56020 Corazzano (PI) - tel. 0571 462 825, fax 0571 462 700, e-mail: <titivillused@hotmail.com>
- Fosco Maraini, "Segreto Tibet", pp.462, nuova edizione riv., Corbaccio, Milano 1998, www.corbaccio.it (1a edizione 1951).
- dello stesso autore, "Tibet perduto. Fotografie 1937, 1948", catalogo della mostra a cura di Sandro Parmiggiani, Palazzo Magnani, Reggio Emilia 9 dicembre 2000 - 21 gennaio 2001, pp. 140, Skira, Ginevra-Milano 2000.
- a cura di Adriano Magli, Lo spettacolo sacro nei testi arcaici e primitivi, Guanda 1964, pp. LXXVII - 375 (al Tibet sono dedicate le pp. 229-300).

Cultura, tradizioni popolari e religiosità attraverso lo sguardo di Annabella Rossi

Val Camonica, 1958. Annabella Rossi durante un'indagine sull'arte preistorica. (Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, collezione A. Rossi, AFM/MNATP)

Ho scoperto l'antropologa Annabella Rossi del tutto casualmente attraverso i libri di Ernesto De Martino sulle indagini storiche e culturali del fenomeno del tarantismo pugliese.
Come in una navigazione a vista, la figura della studiosa mi è apparsa in lontananza, simile ad un'immagine tenue e sfumata che acquisiva vigore e nitidezza man mano che assorbivo, nel percorso di conoscenza, il contenuto dei suoi libri. Ho avvertito dentro di me momenti di forte tensione interiore che scaturivano da una scrittura autenticamente profonda. Quello che avvince dei testi dell'antropologa è la sua personale impronta, cioè quella capacità di comunicare, attraverso l'operato scientifico, la poesia della vita e di quella umanità afflitta ed umiliata più che dalla povertà, da un atto di rimozione collettivo operato da una società civile.
Ho amato Annabella Rossi dal momento in cui ho capito che i suoi studi non erano solo il frutto di un interesse legato alle indagini antropologiche "sul campo", ma rappresentavano il risultato di una ricerca personale "partecipe", che nell'esposizione delle testimonianze (senza censure o manipolazioni), si faceva carico di tutte le implicazioni sociali e psicologiche presenti in quei fenomeni culturali oggetto delle sue ricerche.
Mi sono sentita così catturata dall'entusiasmo di una passione letteraria che, attraverso i libri di antropologia, si è impossessata del mio pensiero tanto da indurmi a realizzare, attraverso questo scritto, un concreto omaggio a una delle più importanti demologhe del nostro paese.
Annabella Rossi (1933 – 1984), è stata un'attenta studiosa delle classi popolari italiane nel periodo che

va dagli anni Cinquanta all'inizio degli anni Ottanta e una fervida sostenitrice della ricerca "sul campo". Iniziò questo tipo di attività con l'equipe di Ernesto De Martino condividendo le sue idee di quanto la miseria e la marginalità del nostro Sud fossero anche causa di disagio culturale e mentale. Successivamente, Annabella Rossi, intraprese, in totale autonomia, viaggi etnografici, nel Mezzogiorno e nel Centro Italia, documentati con materiali audio-visivi come diapositive, fotografie, registrazioni magnetofoniche e videomagnetiche. I suoi studi sono rappresentati da molti documenti sul lavoro, sulla vita ma soprattutto sulla ritualità sacra delle classi popolari dell'Italia centro-meridionale. Queste testimonianze sono tutt'ora conservate a Salerno presso il Dipartimento dei Beni Culturali e a Roma, negli archivi del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. In quest'ultimo, durante il periodo in cui l'antropologa ricoprì l'incarico di direttrice, organizzò numerose mostre come quella sui giocattoli popolari italiani, sugli ex voto calabresi, sull'oreficeria popolare. E' stata inoltre docente di antropologia culturale presso l'Università degli Studi di Salerno.
Dopo la laurea in Lettere e Filosofia conseguita all'Università "La Sapienza" di Roma, con una tesi su argomenti di storia dell'arte, Rossi pubblicò saggi su "Il Contemporaneo" e "Nuovi Argomenti" che affrontavano il concetto del primitivo nell'arte della scultura contemporanea. Nel 1961 iniziò a scrivere articoli per Paese Sera e saggi su tematiche etniche e demologiche. (4)
L'incontro con Ernesto De Martino e lo studio "sul campo" del tarantismo nel Salento, rappresentò una svolta importante nella vita professionale di Annabella Rossi che ricordava il suo maestro con queste parole toccanti: *Qualche volta l'ho visto piangere. Davanti ad una bimba tarantata che danzava con un cuscino appoggiato sul capo. Tra i malati di mente del santuario di san Donato, in Salento. Davanti ad una contadina che, avanzando sulle ginocchia, si batteva il petto violentemente davanti alla Madonna del santuario di Pierno. [...]Ho capito perché dopo di lui non avevo più scelto nessun altro maestro. Dopo quell'esperienza, per me non c'era nessuno che potesse sostituirlo, nemmeno lontanamente.* (5)
Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *La fatica di leggere*, in collaborazione con Simonetta Piccone Stella (1964), *Le feste dei poveri* (1969), *Lettere da una tarantata* (1970), *Un caso di magia tra i monti Picentini* (1976), *Carnevale si chiamava Vincenzo* con la collaborazione di Roberto De Simone (1977), *Profondo Sud. Viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da "Sud e magia"*, in collaborazione con C. Barbati e G. Mengozzi,(1978), *Il mondo si fece giallo,* pubblicato postumo nel 1991.
Le ricerche di Annabella Rossi erano orientate principalmente verso lo studio e le testimonianze dei fenomeni culturali popolari che si realizzavano in un contesto ben preciso.
Lettere da una tarantata è forse il suo libro più conosciuto. E' una scrittura etnografica dove l'oggetto di studio dell'antropologa era rappresentato da Anna, un'anziana tarantata incontrata nella cappella di San Paolo in Galatina (Le) il 28 giugno del 1959, durante le ricerche di Ernesto De Martino e che Annabella rincontrò successivamente. Nacque così una corrispondenza da parte dell'anziana contadina, (quasi analfabeta), che durò circa sei anni, durante i quali, tramite la scrittura, si instaurò un rapporto a distanza, che potremmo definire, come sostiene Paolo Apolito nell'introduzione del libro, una sorta di antropologia dialogica *ante litteram.* In questo confronto, volutamente spietato ed esplicito, l'antropologa e l'informatrice si presentano come portato di due culture diverse, da cui emergono dissonanze, ambivalenze e conflittualità. Due culture, quella borghese della studiosa e quella "della miseria" dell'informatrice, tra l'altro rimasta cronologicamente indietro di cinquant'anni rispetto alla realtà del paese degli anni sessanta. Ciò nonostante, le manifestazioni dei "mali" di cui soffriva la tarantata, erano ancora, come nella sua giovinezza, fenomeni condivisi dalla comunità sociale e da quella ecclesiastica del luogo. Il male di San Donato (l'epilessia) e il male di San Paolo (l'isteria) erano ancora modellati su un forte senso di religiosità, che concedeva, come via d'uscita al disagio psichico, un "orizzonte" magico e religioso.
In un contesto, come quello dell'Italia Meridionale dove la donna si trovava a vivere marginalmente, oppressa in una condizione che la rendeva socialmente muta, la religione e i suoi rituali, rappresentavano di fatto l'unica opportunità, debitamente istituzionalizzata, per poter esprimere un disagio e risolvere i problemi psicologici legati all'inconscio.
Per le donne che non possedevano altro mezzo culturale per esprimere il loro dolore, il tarantismo era dunque la simbolica rappresentazione di traumi, frustrazioni personali, conflitti familiari, amori infelici o contrastati, crisi psicologiche puberali, condizioni socio-economiche difficili, che non avevano altra

possibilità di espressione o di manifestazione.
Il rituale religioso diventava così un momento fondamentale nell'elaborazione della sofferenza da parte di donne (e in misura minore degli uomini) con un effetto catartico socialmente accettato.
Scriveva Annabella Rossi nell'introduzione di *Lettere da una tarantata*: *Il mondo culturale subalterno del paese si presenta oggi relativamente nuovo[...] rispetto all'epoca della giovinezza di Anna, ma in esso persistono numerosi elementi culturali equivalenti a quelli più esplicitamente "arcaici" sui quali si modella il comportamento di Anna. Infatti oggi certo è cambiata la forma attraverso la quale si maschera - in maniera più abile che per il passato - la discriminazione culturale per cui qualsiasi affermazione intorno ad una cultura che attraverso i mezzi di comunicazione di massa accomuna senza distinzioni classi dominanti e classi subalterne è in effetti meramente mistificatoria. Infatti nel panorama culturale subalterno del paese di Anna, come di tutto il Sud in genere oggi più disgregato del passato, ritroviamo sostanzialmente gli stessi elementi della "cultura della miseria" (impossibilità di scelta, fruizione diversa dei beni culturali, discriminazioni) anche se organizzati in maniera diversa rispetto ad un periodo precedente in cui il maggiore isolamento culturale rendeva omogenea e più arcaica tale cultura.* (1)
A proposito della *cultura della miseria* del nostro Mezzogiorno, Annabella Rossi riprende il concetto elaborato da Oscar Lewis secondo il quale la cultura della povertà non è soltanto un fatto di carenze, di privazioni o di disorganizzazione, ma si tratta di una cultura vera e propria in senso antropologico poiché esplicita dei modelli di vita e delle situazioni che si somigliano nei rapporti familiari, interpersonali e nella scelta dei valori, trascendendo i confini regionali o nazionali degli stati.(2) Alla luce di ciò, secondo Rossi, la condizione di discriminazione delle classi subalterne era manifestata da espressioni ben precise che coinvolgevano il linguaggio, la gestualità, i comportamenti, lo stato di salute anche quella mentale. In una parola lo "*stigma*" della povertà, osservava l'antropologa nei suoi lavori di ricerca, si esteriorizzava con segni e simboli che accomunavano popolazioni indipendentemente dalle etnie e dai confini nazionali. Infine la mancanza di una scelta derivante dall'impossibilità di utilizzare i beni essenziali primari (casa, lavoro, studio) faceva sì che le aree depresse diventassero zone ideali per imposizioni economiche e culturali da parte dei centri di potere. Partendo da questo concetto, Annabella Rossi, sosteneva che la conoscenza approfondita del mondo popolare aveva lo scopo di rimuovere tutti quegli ostacoli di arretratezza che impedivano una presa di coscienza reale da parte dei ceti subalterni. Tutto ciò può indurre a pensare, come ha osservato qualcuno, che Annabella Rossi fosse legata ad un'ottica meramente populista. Al contrario, direi che si trattava invece della scoperta di una umanità "*altra*" che entrava in relazione con l'antropologo e talora anche in un conflitto simbolico con lui, per quelle disparità culturali che frapponevano ricercatore e "oggetto" della ricerca.
Annabella Rossi era una sostenitrice della conoscenza diretta sul "campo" e dell'insostituibilità da parte dello studioso, dell'incontro con quell'umanità considerata fonte indispensabile della ricerca scientifica. Lei ebbe il merito di ri-scrivere certi fenomeni folclorici legati al mondo dei subalterni, che fino allora erano stati collocati in una dimensione "astorica" ed interpretati secondo il tipico atteggiamento elegiaco del romanticismo ottocentesco. E' proprio nell'introduzione di *Le feste dei poveri* che Rossi espresse questo suo pensiero:" *Lo scopo della mia presenza al pellegrinaggio è stato essenzialmente quello di osservare quanto si svolgeva intorno a me, cercando di partecipare alle emozioni e alle reazioni dei fedeli, pur con tutti i limiti che sono propri di una cultura di formazione borghese, di una cultura profondamente "altra", per dimenticare la quale ben poco mi sono state di aiuto le varie tecniche antropologiche sperimentate in situazioni analoghe.* (3)
Ne *Le feste dei poveri*, Rossi osservò il folclore religioso dei pellegrinaggi verso alcuni santuari dell'Italia centro-meridionale. La ricerca ebbe la particolarità di non svolgersi nei luoghi di culto famosi come per esempio i santuari della Madonna di Loreto o della Madonna di Pompei, frequentati da fedeli appartenenti a tutte le classi sociali. Rossi visitò, fotografò, riprese piccoli e sperduti edifici adibiti ad un culto semplice, legato alle tradizioni rurali delle offerte e dei voti. Erano i santuari dei contadini frequentati dagli abitanti del circondario, poveri angoli sperduti, talora quasi inaccessibili, nei quali la forte depressione economica e, di conseguenza quella culturale, si accompagnava a modelli religiosi di tipo magico-popolare. Faceva notare nella sua indagine la studiosa che l'invocazione nel pellegrinaggio molte volte non aveva i connotati di una esplicita richiesta, ma i devoti desideravano semplicemente "stare meglio"

rispetto ad una condizione di forte indigenza. In questi luoghi isolati Annabella Rossi scoprì che i rituali religiosi avevano un carattere "arcaico" rispetto a quelli più conosciuti del cattolicesimo liturgico ecclesiastico. Il pellegrinaggio in quel contesto rappresentava, dunque, un momento magico-religioso di risoluzione delle problematiche reali, ma anche un atto di socializzazione e di svago al di fuori del proprio ambiente di sofferenza.
In molti di questi pellegrinaggi i fedeli fornivano, come un tempo, alla divinità, l'elemento penitenziale della stanchezza fisica (anche per l'inaccessibilità dei luoghi), manifestazione questa, del tutto scomparsa nei santuari di città.
Interessante era il ruolo della Chiesa che offriva ai partecipanti la "rassicurazione" del culto con simulacri, ex voto, reliquie, souvenir religiosi ed in cambio otteneva offerte portate direttamente o inviate per posta, come grazie ricevute, messe, proventi ottenuti dalla vendita di immagini religiose.
La miseria, sosteneva l'antropologa, spingeva il povero a privarsi delle sue umili cose per offrirle alla Madonna o al Santo in un atto che lo faceva sentire importante e per un momento sullo stesso piano del ricco. L'indigente non avvertiva lo squilibrio della sua condizione (economica e sociale) rispetto ai fasti di un clero spesso distante dalla sua realtà. Fa notare a questo proposito Annabella Rossi il povero *non si sente minimamente irritato o turbato dal fatto di offrire alla ricca e potente Chiesa neo-colonialista del Terzo Mondo, in quanto la chiesa gli si mostra travestita da povera. Non marmi splendenti, cupole slanciate, cicli di affreschi, vescovi e cardinali vestiti di sete e di ricami, ma piccole chiese immerse nei boschi o strette tra le casupole dei paesi, santi scolpiti in maniera rozza, sacerdoti che parlano solo il dialetto e indossano tonache malandate. E' una Chiesa che si mostra bisognosa di protezione economica, e i mediatori tra poveri e Chiesa, gli esponenti del clero locale, sono alla pari dei fedeli che si abbandonano a scene di disperazione, disprezzati dal clero" alto" perché poveri e ignoranti, perché tollerano rituali e comportamenti e perché, infine, accettano di essere i mediatori inconsapevoli del meccanismo di sfruttamento.(3)*
Annabella Rossi faceva parte della scuola di antropologia *de martiniana* dell'etnologia del "confronto" e non nascondeva questo aspetto peculiare ma ne faceva anche un argomento di attenta riflessione. Infatti ella sentiva che la maggiore difficoltà per l'antropologo che lavorava "sul campo", era mantenere una sorta di equilibrio tra l'atteggiamento di osservatore attivo della realtà e la sua identità personale, per arrivare alla conoscenza seguendo un percorso neutrale e diretto. Questo tentativo più teorico che pratico, fa notare Paolo Apolito, in realtà apparteneva un po'al mito dell'antropologia classica, che l'epoca post-moderna ha messo molto in discussione. Infatti, il rapporto tra lo studioso e l'oggetto informatore, metteva spesso in evidenza quei contrasti e quelle contese, tutt'altro che pacifiche, che possono esistere in questo tipo di interazione e Annabella Rossi era perfettamente consapevole della conflittualità che si poteva scatenare "sul campo". Infatti affermava: *tale formazione culturale borghese è un dato imprescindibile della nostra società e il negarlo porta ad una posizione più o meno consapevole di mistificazione.* (*3*) Nonostante ciò, manteneva viva quella partecipazione emozionale che investiva tutti i suoi rapporti umani, come per esempio la tendenza ad usare le tecniche del corpo: lo sguardo, l'affabilità, per entrare in una relazione più profonda con i suoi "informatori".
Come ricorda Luigi M. Satriani nella presentazione di *E il mondo si fece giallo*, Rossi aveva una capacità di instaurare veri rapporti di familiarità con gli altri e una disponibilità a condividere il dolore altrui. Questo fa sicuramente pensare ad una studiosa "interattiva" nella quale non era presente la sola dimensione tecnica metodologica, ma anche la ricchezza delle emozioni che le derivano dal "campo" della sua indagine.
Nel giugno del 1977 Annabella Rossi, col regista Gianfranco Mingozzi e il giornalista Claudio Barbati partecipò alla realizzazione del programma Rai - Rete 2 - "Sud e magia", quattro puntate trasmesse nel marzo-aprile del 1978, in cui vennero ripercorse la tappe della spedizione di Ernesto de Martino nel Salento, con lo scopo di verificare vent'anni dopo "La terra del rimorso", la persistenza o meno del fenomeno del tarantismo ed i suoi eventuali mutamenti. La stampa nazionale riportò molti commenti sull'inchiesta televisiva, definita una vera e propria pagina di antropologia quotidiana che si proponeva di documentare come fosse cambiato il nostro Sud e se la magia e la superstizione rappresentassero ancora un "orizzonte" di risoluzione delle problematiche psicologiche individuali. A questi interrogativi

Annabella Rossi, ritornando nei luoghi del passato rispondeva così: *E' stata un'illusione sociologica. E la sociologia può alimentare di queste illusioni. La modernizzazione del Sud è avvenuta, ma per quel tanto che ne ha mutato usi e tradizioni. Non manca nel Meridione la piccola borghesia che ha caratteri simili, all'apparenza, in tutta Italia: ma questa piccola borghesia meridionale ha trattenuto in sé la cultura contadina di provenienza, con tutti i culti e le antichissime convinzioni.* (6)
L'idea di un Sud che dietro l'apparente modernità, nascondesse fenomeni mitico-rituali e correlasse la sua componente magica con l'inconscio e il simbolico psicanalitico, è il significato de *Il carnevale si chiamava Vincenzo,* libro che Annabella Rossi scrisse con Roberto De Simone seguendo la metodologia de martiniana fondata sull'interdisciplinarità della ricerca tra antropologia, etnomusicologia e psicanalisi. I fenomeni del carnevale campano, analizzati nei quattro anni d'indagine, si svelarono come espressione di una cultura popolare che fondeva il mitico col reale, l'individuale col collettivo. Cultura, magia e folclore fino allora erano stati spesso correlati, (secondo i parametri di tipo economico e sociale delle teorie marxiste) alla povertà, all'arretratezza, alla marginalità. Il merito di questo volume è quello di aver introdotto una nuova chiave di lettura della ritualità carnevalesca anche con riferimenti moderni alle teorie junghiane. Inoltre nell'attenta analisi di ricerca, si individuò un legame profondo fra la simbologia del carnevale (la nascita, la morte, il travestimento etc.) e i culti arcaici classici e pre-classici.
Annabella Rossi, come del resto Ernesto De Martino, oggi ci appare come una studiosa affascinante perché evoluta rispetto alla sua epoca e come tale, molte volte criticata. Il suo lavoro è stato uno scandagliare quella "fetta cruda e palpitante del nostro corpo sociale" (6) dove "il primitivo" (rimosso fino allora da un'operazione di negazione ideologica politica), assume una dimensione fantasmatica e di sogno, importante per spiegare i molti fenomeni popolari.
In definitiva la condizione umana, sempre immersa nella precarietà del vivere, difficilmente potrebbe superare le contingenze quotidiane se non disponesse di elementi protettivi (la magia, la mitologia, la religione, anche la ragione stessa) che assorbendo la negatività e la minaccia delle crisi esistenziali, offrono un assestamento al disordine e concedono un attracco al naufragio interiore.
Come pensava Annabella Rossi i fantasmi, anche se rimossi, ritornano con altri motivi o altre forme culturali, oggi legate ai feticci del consumismo periferico, ma sempre metafore simboliche di un malessere o di una alienazione.

Patrizia Lungonelli

Note:

1) Annabella Rossi: "Lettere da una tarantata". Nuova edizione a cura di Paolo Apolito, con una nota linguistica di Tullio De Mauro. Argo (Le). 1994. Introduzione pp. 85-86.
2) Oscar Lewis: La cultura della povertà. In "Centro Sociale" XIV, n° 74-75. pag. 2.
3) Annabella Rossi: "Le feste dei poveri". Sellerio Editore Palermo. 1986. Introduzione pag.20.
4) Annabella Rossi: "E il mondo si fece giallo – il tarantismo in Campania" (Con saggi di Patrizia Ciambelli –Aurora Milillo – Elisabetta Di Marino – Introduzione di Luigi M. Lombardi Satriani). QUALECULTURA. VV. 1991. pp. 14-15
5) Annabella Rossi: "In viaggio con Ernesto De Martino" in C. Barbati, G. Mingozzi, A.Rossi pp. 7-11, e "Profondo Sud". Feltrinelli. Milano. 1978. pag. 10.
6) Gianfranco Mingozzi: "La Taranta" (libro + videocassetta). BESA Editrice 2002. pag. 66, 72.
Questo libro racconta l'attività di documentarista (e di regista) di Gianfranco Mingozzi. La videocassetta contiene il cortometraggio girato nel 1961, che rappresenta il primo saggio cinematografico sul tarantismo salentino. Si tratta di una pagina di "verismo" filmato, nel quale il regista riesce a calarsi nella realtà del mondo contadino comunicandoci oltre le immagini, quel suo bisogno di raccontare e di osservare i fenomeni antropologici legati al mistero e alla religiosità. I fotogrammi della Puglia e del Salento terra arida, brulla, tormentata dalla canicola, lasciano lo spettatore fortemente impressionato. Le riprese immortalano le rovine di una chiesa barocca, le statue dei Santi con i volti sfigurati dal tempo e dall'incuria, i luoghi che trasudano di povertà e di sconfitta. Sono queste le immagini suggestive ed impietose che l'arte del documentarista Gianfranco Mingozzi coglie nei dettagli di una realtà che sembra immobile nei secoli. Il filmato poi, inchioda i volti e i corpi delle tarantate che si dibattono e urlano, afflitte dalla schiavitù di una mente ammalata, mentre gli strumenti intonano le melodie della pizzica. La cappella di San Paolo a Galatina (Le) il 29 giugno era il luogo dove si concentrava la sofferenza e il disagio delle

donne contadine che ripetevano con le gestualità ed i lamenti, la ritualità di un "male" simbolico che tormentava la loro anima. Il commento del film è affidato alle parole di Salvatore Quasimodo che conquistato dalle immagini di un Sud abbandonato, accettò di descrivere con la sua poesia, una pagina di grande intensità. "La Taranta" ha ottenuto riconoscimenti nell'ambito di molte rassegne dedicate ai cortometraggi e nel 1962 il premio Marzocco d'Oro al Festival dei Popoli di Firenze.

Basilicata, 1959. Ernesto De Martino (in primo piano, seduto) e Annabella Rossi (in alto a sinistra, con gli occhiali) nel corso di una ricerca. (Per concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, collezione A. Rossi, AFM/MNATP).

(Le due immagini sono tratte dal volume "Lo specchio infedele", a cura di Francesco Faeta e Antonella Ricci, edito nel 1997 dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari)

Fotografia di Nino Rossi, tratta da libro "I Guaritori di campagna. Tra magia e medicina". Edizioni Mediterranee, Roma p.e. 1984.

I GUARITORI DI CAMPAGNA

Antropologia e inchiesta giornalistica a confronto

Paola Giovetti, giornalista e scrittrice nel campo della parapsicologia e delle scienze dello spirito, narra in un suo libro "*I guaritori di campagna. Tra magia e medicina*" – Edizioni Mediterranee di Roma (p.e. 1984), in forma di intervista, la cronaca di un viaggio nell'Italia di ieri, alla scoperta delle *pratiche terapeutiche* magico-religiose ancora presenti negli ambienti rurali. Il testo è corredato da una serie di fotografie che ritraggono i *guaritori* intervistati dalla giornalista durante i loro rituali magici e gli oggetti impiegati per le *guarigioni*. Nell'ultima parte del libro sono riportati i pareri, sull'argomento, di tre docenti di antropologia culturale: Vittorio Lanterani (Università di Roma), Tullio Seppilli (Università di Perugia), Luigi Lombardi Satriani (Università della Calabria).

Le prime ricerche in questo campo risalgono agli anni cinquanta, quando Ernesto De Martino in "Sud e magia" e ne "Il mondo magico" descrisse i fenomeni legati alla magia cerimoniale e alla sua funzione psicologica e terapeutica. De Martino pensava allora che il progresso economico e sociale avrebbe condotto alla scomparsa di questi riti arcaici. Ancora oggi ci rendiamo conto che tutto ciò non è accaduto, che la povertà o il ritardo culturale di certe zone dell'Italia non erano, in realtà, le uniche motivazioni che giustificavano la presenza di pratiche magico-religiose, attualmente diffuse anche in aree economicamente floride (Emilia Romagna e Lombardia) come Giovetti fa notare nella sua inchiesta. In realtà la figura del *guaritore* va oltre una mera funzione *medico-terapeutica*, in quanto esorcizza le tensioni e le ostilità del vivere quotidiano, si presenta come supporto psico-emotivo rispetto alle inquietudini e alle angosce della morte e della malattia, appaga il desiderio dell'uomo di conoscere o di dominare il suo futuro.

La magia, afferma Lombardi Satriani, non è connessa soltanto alla società contadina, come un certo tipo di stereotipo agro-pastorale vuol farci ancora credere, anche nella società industrializzata ed urbana persistono e prosperano i rituali magici.
La prima grande differenza tra ambiente contadino e ambiente urbano, sottolinea Paola Giovetti, è che i *guaritori di campagna* hanno usanze e abitudini diverse da quelli di città. Quest'ultimi, infatti a differenza dei primi, utilizzano strumenti moderni di tipo persuasivo, come la pubblicità e i mass media, esercitano quest'arte come un mestiere e detengono un vero e proprio tariffario per le loro prestazioni. Il *guaritore di campagna*, invece, usa i suoi *poteri terapeutici* non per lucro (ha infatti il suo lavoro, o se anziano, è pensionato), rifiuta, categoricamente il denaro, tutt'al più accetta un dono, come riconoscenza del suo operato che considera un dovere sociale e religioso.
Inoltre la fama o la conoscenza del *guaritore di campagna* si diffonde tra la gente, da un paziente all'altro, con il semplice, ma efficace, *passa parola*.
Nei territori esplorati dall'inchiesta: Oltrepò Pavese, Umbria, Toscana, Lazio, Campania, Sardegna, Lucania si rileva che esistono profonde analogie nei rituali magico-religiosi nonostante le differenze di una geografia economica e culturale.
Paola Giovetti afferma che la medicina popolare ha sempre rappresentato, fin dall'antichità, un sistema di difesa della salute sia in senso preventivo che in senso terapeutico. La figura carismatica del *guaritore* coinvolge attraverso i suoi riti la comunità e la famiglia e in questo particolare aspetto la medicina popolare non presenta alcuna analogia con la medicina ufficiale.
Le cause delle malattie sono da ricercarsi in elementi esterni che l'ammalato tende a personificare, come nella *possessione*, negli *invasamenti*, nel *malocchio*, nelle *fatture* oppure attraverso una caduta delle sue difese personali.
Tra le *terapie preventive* rientrano i rituali con gli amuleti, i portafortuna, gli "abitini"(1),
che inducono forti suggestioni nel soggetto, catalizzano i meccanismi interiori psicosomatici e di conseguenza attivano i processi di difesa dell'organismo.
Le malattie curate dai *guaritori* sono assai specifiche: il fuoco di S.Antonio, gli orzaioli, i porri, le storte, le sciatiche, i vermi dei bambini, la risipola (2)
Da non trascurare l'eventuale capacità pranoterapeuta e sensitiva del *guaritore di campagna* il quale però molte volte, sembra essere ignaro di possedere tale dote naturale.
I rituali pagani da duemila anni si sono sovrapposti a quelli cristiani, tanto che i *guaritori di campagna* usano spesso immagini o medagliette raffiguranti Santi o ricorrono alla *gestualità* religiosa come il segno della croce ripetuto più volte (il tre è il numero magico), la cosiddetta *segnatura* della parte malata.
Il *terapeuta*, analogamente allo *sciamano* delle società primitive, racchiude insomma una duplice funzione: quella religiosa (di intermediazione tra il mondo reale e l'aldilà) e quella curativa. L'idea di un intervento di tipo soprannaturale apre certamente grandi interrogativi su quanto si misuri l'efficacia dell'*atto terapeutico* con la suggestione dell'ammalato.
La Chiesa ufficiale mostra da sempre scetticismo ed avversione per questo tipo di credenze, nonostante la fede religiosa sia un elemento essenziale presente nel *guaritore* e venga richiesta a chi riceverà una *segnatura*. Qualche sacerdote, comunque, figlio o parente di guaritori, nonostante i diktat ecclesiastici, mostra tolleranza o a volte crede a questo genere di cose.
Racconta Rita, romagnola di Sarsina (il paese che diede i natali a Plauto), prescelta dalla nonna per tramandare quest'*arte*: "Quando fui battezzata dentro le fasce la nonna nascose quello che serve per *segnare*: un tralcio di vite per le storte, i fiori per gli occhi, i chicchi d'orzo e di riso per i porri, un filo nero infilato in un ago per l'orzaiolo. Tutti questi strumenti nascosti nelle fasce sono stati battezzati con me e penso che anche i miei fratelli li avessero".(3) Se questo rituale non accadeva il bambino non poteva ricevere la *virtù*, che doveva risalire dal momento del battesimo ed essere completata quando "l'erede" era abbastanza grande da poter tenere a mente le formule segrete ed essere sicuri che non le svelasse a nessuno.
La "consegna" della *formula rituale* probabilmente ancora oggi, come nel passato, avviene la notte di Natale, considerata magica per eccellenza. Il *guaritore* sceglie la persona a cui svelare le parole segrete

e quest'ultima deve ripeterle dentro di sé fino a memorizzarle; niente può essere pronunciato o messo per scritto.
Predestinati a questo tipo di *sorte* rivela Angela, settantenne di Fusignano (Ra), erano anche coloro che "*nascevano con la camicia*". Questa metafora che ancora oggi sta a significare "nascere fortunati", deriva in realtà dal mancato distacco del sacco amniotico fetale (la camicia appunto) al momento della nascita. "*Nascere vestiti* veniva ritenuto segno di particolare fortuna e soprattutto di particolare virtù, per esempio quella di guarire. Quando dunque un bambino nasceva vestito, si provvedeva immediatamente a rompere il sacco perché il piccolo potesse tirar fuori la testa e respirare, e poi prima ancora di vedere se era maschio o femmina lo si investiva del potere di *segnare* questa o quella malattia: il che avveniva a volte attraverso un piccolo rito che consisteva nel pronunciare certe formule e preghiere, dopo aver messo in mano al neonato un oggetto che simboleggiava la malattia che si voleva che curasse: un carbone per il fuoco di S. Antonio, un baco da seta per i vermi e così via. Parole e segno venivano poi insegnati al bambino appena era in grado di capire."(4). Oggi naturalmente ciò non accade più per l'intervento ostetrico che separa il bambino dalla membrana amniotica aderente al suo piccolo corpo.
Il materiale usato per la *magia* è costituito da oggetti semplici: vegetali come i fiori, gli steli di grano, i rami, oppure il pane, il vino o la celebre goccia d'olio contro il malocchio.
Terminata la lettura di questo libro-reportage mi domando se la sopravvivenza di questo tipo di tradizione popolare, sia soltanto da ricondursi ad una contraddizione dell'epoca moderna. Il nostro paese pur assicurando un'assistenza sanitaria adeguata, in realtà rispecchia, le distorsioni di una "politica della salute" deviata (come intenti) ed espressione qualche volta di una negligenza della medicina ufficiale. Infatti il medico professionista è sempre più disattento ed incapace di ascolto, segue la frenesia lucrosa dei guadagni, si dimentica, insomma, che esiste il "malato" e non la "malattia". Inoltre la medicina settorializzata e parcellizzata nelle numerose specializzazioni, di fatto trascura il concetto dell'olismo biologico, secondo cui la psiche ed il corpo non sono due entità separate, ma interagiscono nelle manifestazioni patologiche secondo delle leggi di interconnessione. L'esito di tutto ciò è un disagio evidente che si esprime o attraverso la scelta delle medicine alternative, o al ricorso a *pratiche* che possano far ritrovare nel malato un senso di umana partecipazione e di calorosa accoglienza. In definitiva, possiamo quindi affermare che i riti magico-religiosi delle *guarigioni*, aderiscono perfettamente a questo tipo di esigenza per la capacità di arrivare alla profondità psicosomatica dell'individuo.

Patrizia Lungonelli

Note:

1) Abitini = sacchetti magici con contenuto ibrido dato dai simboli legati alla religione es.un frammento della stola del prete o un pezzo della corda di una campana, con chicchi di grano, riso, erbe miracolose, coda di lucertola).
2) Risipola = erisipela, infiammazione benigna della cute da streptococchi.
3) pag. 49
4) pag.104

IL CANTO DELLA POESIA IMPROVVISATA

Un Patrimonio EuroMediterraneo

Il 29 settembre 2002 si è svolto presso il Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, una giornata dedicata al patrimonio della musica tradizionale maltese, essenzialmente basato sull'arte dell'improvvisazione poetica. Questo evento fa parte delle Giornate Europee del Patrimonio, frutto dell'impulso positivo dato dal Consiglio d'Europa affinché gli stati appartenenti dedichino una riflessione comune al valore etico e pedagogico del patrimonio culturale.
Per l'edizione di quest'anno, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico, ha deciso di privilegiare le iniziative dedicate alle culture tradizionali e alle relative esperienze di studio, ricerca, raccolta, esposizione e valorizzazione. L'Unimed – Unione delle Università del Mediterraneo, dedica da tempo un'attenzione specifica alla cultura "immateriale" e in tale occasione, presenta per la prima volta a Roma la musica tradizionale maltese in collaborazione con il Malta Council for Culture and the Arts.
Il dottor Paolo Scarnecchia dell'Unimed nel suo intervento descrive la metodologia poetica: "*Lo spiritu pront* rappresenta il nucleo fondamentale del canto di tradizione orale, genericamente definito con il termine di origine araba *ghana* , ed esprime il legame profondo con l'idioma materno, con i suoi ottonari con l'obbligo di rima tra secondo e quarto verso. Eseguito da una o più coppie di cantori accompagnati da tre chitarristi, esprime valori profondamente legati all'identità culturale dell'isola. Mentre un tempo di intonava informalmente ed in occasione delle principali feste, oggi viene eseguito nei bar e nelle taverne e negli incontri conviviali. Come in altri contesti analoghi si improvvisa su un tema o soggetto, solitamente una parola, che viene rivelato ai due cantori solo all'inizio della *performance,* quando salgono sul palco. La realizzazione della poesia cantata estemporanea può avvenire secondo differenti schemi. Da quello generale nel quale ciascun cantore intona strofe complete ispirate all'argomento del contendere, lo *spirtu pront* vero e proprio, a sottocategorie più specifiche come *nofs ghanja* (metà quartina o stanza), nel quale ogni cantore deve colmare simmetricamente una parte eguale dell'unità metrica e strofica, iniziando alternativamente due linee a testa; *bid-denb* (con una cosa) in cui i cantori si rispondono ripetendo l'ultima frase pronunciata dall'altro; ed un'innovazione molto recente, *fuq il-kelma* (su una parola) che prevede l'annuncio estemporaneo di volta in volta di una parola diversa nel corso della *performance,* a ciascuna delle quali i cantori devono rispondere immediatamente improvvisando una quartina. Il ruolo del *daqqaq* (strumentista) è molto importante poiché la chitarra solista del *prejjem* svolge una sorta di controcanto e, nei momenti in cui la voce riposa, improvvisa sia imitando la linea vocale che introducendo variazioni su motivi della tradizione. Tale improvvisazione, chiamata *qalba*, è particolarmente apprezzata dal cultori dell'*ghana.* La seconda e terza chitarra realizzano il sostegno armonico del canto, eseguendo semplici accordi.
Ogni musicista ha un soprannome, che può rivelare il suo luogo natale, il mestiere di famiglia, o aspetti, episodi, fatti della vita privata. Il soprannome è talmente importante che ha quasi il sopravvento sul nome, e questo è un tratto caratteristico che è stato oggetto di studio e analisi da parte delle discipline antropologiche e sociologiche. Esso è il segno rivelatore di un'appartenenza di classe, e marca la distanza tra la comunità degli *ghannejja* e la cultura anglofoba e internazionale delle élite e della borghesia. L'ambiente dell'*ghana* è dominato dal concetto di onore che si afferma attraverso il canto e soprattutto nella capacità e nella lestezza dialettica in rima. Nel suo linguaggio metaforico, e in certo senso standardizzato, i complimenti nei confronti di un rivale canoro celano spesso un insulto mascherato, a cui si deve rispondere con prontezza di spirito."
Presenti all'evento, oltre a Paola Scarnecchia, la direttrice del Museo Stefania Massari, Marino

Niola dell'Istituto Universitario "Suor Orsola Benincasa", George Mifsud-Chircop dell'Università di Malta. Esecuzione di: Clkke Degiorgio "Tal-Fjuri – cantore (77 anni), Jason Seguna "In-Nekus" – cantore (30 anni), Vincent Abela "Tal-Pitrolju" – cantore (50 anni), Ronnie Calleja "Tal-Mosta" – primo chitarrista (37 anni), Neil Vassallo "Tar-Ronnie" – chitarrista accompagnatore e cantore (10 anni), Fredu Grech "L-Ajrix" – chitarrista accompagnatore (64 anni).

Teresa Bianchi

TEATRO VERDE - n.o.b.

Iniziative speciali 2002-2003

Il Teatro Verde – n.o.b. come iniziative speciali per il 2002-2003 ha indetto un concorso letterario dal titolo "Colpi di Scena", una Borsa di Studio e il Premio Maria Signorelli dedicato all'artista.
Il Concorso è rivolto agli alunni del secondo ciclo della scuola elementare che si vogliono cimentare (da soli o in gruppo) nella scrittura di un testo teatrale sia di attori che di burattini, marionette, pupi ecc.. E' prevista una messa in scena del miglior lavoro pervenuto. La giuria di esperti valuterà tutti i copioni pervenuti. La premiazione avverrà venerdì 16 maggio a Teatro Verde con una cerimonia ufficiale.
Quale accenno essenziale al regolamento: gli elaborati, di un massimo di 20 pagine, formato A4, doppia interlinea, corpo 12, devono pervenire entro e non oltre il 30.3.2003 alla segreteria del Teatro Verde C.ne Gianicolense, 10 – 00152 Roma – tel. 06.5882034.
La giuria sarà così composta: Presidente Maria Letizia Volpicelli. Giurati: Mario Verdone, Mussi Bollini, Silvana Sola, Pino Strabili, Rosaria Punzi, Luisa Mattia, Andrea Calabretta, Veronica Olmi.
La Borsa di studio pari a Euro 500,00 dedicata al pubblico delle famiglie che seguono la programmazione festiva del sabato e la domenica pomeriggio. Due Borse di Studio, destinate ai gruppi classe (elementari e materne) che partecipano agli spettacoli diurni feriali, pari a Euro 250,00 da utilizzare presso la libreria Mel Giannino Stoppani di Roma.
Il premio Maria Signorelli, è riservato alle Compagnie Teatrali. Si tratta di un "premio di gradimento" che il giovane pubblico esprimerà nei confronti degli spettacoli messi in scena nella stagione teatrale 2002-2003. Lo spettacolo più apprezzato determinerà la Compagnia vincitrice che tornerà di diritto l'anno successivo.

SANTA LUCIA

Siracusa, 13 dicembre, il Simulacro di Santa Lucia all'uscita dal Duomo.

Di li carènnuli si cunusci l'annata – dalle calende si conosce l'annata – sentenzia un proverbio contadino. Fino a qualche decennio fa, gli agricoltori traevano gli auspici, abbinando ai mesi del nuovo anno, i dodici giorni che intercorrono fra il 13 dicembre, *dies natalis* della Patrona di Siracusa, e il 25.
Il cosiddetto *presagio delle calende* – da suggerire come modello ai meteorologi della TV – era praticato in gran parte d'Italia: Sicilia, Calabria, Puglia, Abruzzo, Istria; e poi in Portogallo, Francia, Germania e Russia.
La previsione del tempo è, quindi, un potente attributo da aggiungere al già notevole bagaglio della martire siracusana.
[...] *quando S. Lucia fu morta,* scrive Giuseppe Pitré, *una improvvisa e terribile carestia desolò la città tutta, ed avrebbe menata una vera strage se non fossero approdate nel porto varie navi cariche di frumento; le quali sbarcato l'immenso carico, si allontanarono, anzi sparirono come per incanto, senza chiedere né ottenere compenso di sorta.* [...] *La leggenda aggiunge che le preghiere dei siracusani val-*

sero a intenerire la Santa, che affermò la sua protezione sulla città con quell'inatteso miracolo.
Ma Lucia, lo attesta il nome, è la *Santa della luce* e la sua taumaturgia si esplica soprattutto nella protezione degli occhi. Fino al XVIII sec., anche la più banale patologia oftalmica tendeva a sfociare in un decorso infausto e la cecità era uno dei mali più frequenti dell'antichità. Fin dal IV sec. d.C. il culto della Santa protettrice della vista si diffuse come una panacea contro la paura.
[...] *in quasi tutta la Sicilia* – annota ancora Giuseppe Pitré – *il dì 13 dicembre non si mangia pane, almeno da quella gente che riconosce una facoltà non comune in questa santa vergine, secondo la leggenda, accecata da un imperatore romano alle cui voglie non cedette.*
Il Pitré ricorda inoltre che *tra' pezzi di pane minuto che si fanno in famiglia non suole dimenticarsene mai uno in forma d'occhiali, che prende il nome di ucchiali di Santa Lucia, e che si mangia per divozione o si dà ai poveri.*
Tra i pani festivi che si conservano nel museo Pitré, si possono vedere anche *l'occhi di Santa Lucia.* Il Pitré aggiunge che in quel giorno ... *si mangia anche cùccìa, grano immollato e cotto con altri legumi o in acqua semplice o in latte: pasta che si mangiava e si mangia ancora in Egitto, e si chiama Kesc.*
Santa Lucia/supra un marmuru chi chiancia./Vinni a passari Nostru Signuri Gesù Cristu./Chi hai, Lucia, chi chianci?/Chi vogghiu aviri, Patri maistusu?/Mha calatu 'na resca all'occhiu,/non pozzu vidiri né guardari./Va', a lu me' jiardinu,/pigghia birbina e finocchi:/cu le me' mani li chiantà,/cu la me' bucca li 'mbivirà,/cu li me' pedi li scarpiccià;/si è frasca va a lu boscu,/si è petra vaci a mari,/si è sangu squagghirà.
È, quest'ultima, un'orazione-scongiuro, in cui si narra che un giorno Gesù trovò S. Lucia seduta su una pietra e piangente, a causa di un bruscolo entratole in un occhio, e le insegnò come guarire: vada nel suo giardino, raccolga verbena e finocchio. Se il fastidio è dovuto a un bruscolo, esso tornerà al bosco, se pietra o polvere, al mare, se è un afflusso di sangue, si scioglierà. Nella medicina popolare, il finocchio, citato anche nei ricettari di Caterina Sforza, è un rimedio sovrano, poiché ... *fa l'occhio fino.*
Per la verità, le numerose agiografie della Santa sono condite da tali e tanti episodi di sapore fiabesco, da suscitare qualche dubbio sull'esistenza stessa di una vergine-martire Lucia. Tuttavia, nel 1894 l'archeologo Paolo Orsi scoprì un'epigrafe in greco, risalente al V sec. d.C., nelle catacombe di San Giovanni in Siracusa: "*Euskia, la irreprensibile, vissuta buona e pura per 15 anni, morì nella festa della mia Santa Lucia* ... Il culto era, quindi, già solidamente attestato, un secolo dopo il martirio (304). Successive testimonianze, da San Gregorio Magno (VI sec.) ai martirologi medioevali, ne hanno confermato l'antichità e la validità della documentazione storica.
Il 13 dicembre e la prima domenica di maggio, a Siracusa, il simulacro d'argento di Santa Lucia, portato trionfalmente a braccia, dal Duomo viene traslocato nella chiesa di Santa Lucia, che sorge sul luogo in cui, secondo la tradizione, la Vergine fu martirizzata. Alla cerimonia partecipa un componente della *Confraternita dei falegnami* che, dall'antica carrozza del Senato siracusano, scandisce le varie soste del corteo, al suono di un campanello d'argento. Otto giorni dopo, con una seconda maestosa cerimonia, il simulacro rientra nel Duomo.
Solo il simulacro, poiché, con grande cruccio della popolazione, le spoglie della Santa non riposano a Siracusa, che le diede i natali e l'orrore del martirio, ma a Venezia.
Come mai? Il caso merita qualche passo indietro nel tempo.
Nel 1040, dopo una fortunata campagna contro gli arabi, il generale bizantino Maniace ricevette in dono (oppure trafugò) il corpo della Santa, che andò a impinguare il tesoro dell'imperatrice Teodora. Più tardi, Enrico Dandolo, di ritorno a Venezia al termine della quarta crociata (1240), insieme al bottino razziato in Oriente, portò le spoglie di Santa Lucia. Nella stessa maniera, e in varie epoche, sono pervenute a Venezia molte altre reliquie: il corpo acefalo di San Marco, i resti di Sant'Isidoro, del protomartire Santo Stefano, di San Nicolò di Mira, di Santa Fosca, di Sant'Elena madre di Costantino.
Il corpo della vergine Lucia, miracolosamente conservato in una teca di vetro, fu subito oggetto di grande devozione. A Lei sono stati intitolati i comuni di Santa Lucia di Piave (Treviso) e Colle Santa Lucia (Belluno); le frazioni di Santa Lucia dei Monti presso Valeggio sul Mincio (Verona), Santa Lucia di Budòia (Pordenone), Santa Lucia di Villa Lagarina (Trento) e numerose chiese, oratori, cappelle, ospedali, asili infantili, case di ricovero, masserie e un terminale ferroviario. Nei territori di Padova,

Vicenza e Treviso, il nome di Lucia è ancora piuttosto diffuso.
Fino al 1846 le spoglie della Santa furono custodite in una deliziosa chiesetta progettata dal Palladio, che venne abbattuta per far posto alla stazione ferroviaria terminale del ponte translagunare: nonostante le vibranti proteste della popolazione.
Il corpo della Santa siciliana venne quindi trasferito nell'antica chiesa di San Geremia, quasi interamente rifatta nella seconda metà del Settecento, con pianta a croce greca e splendida cupola ovoidale. Accogliendo i voti dei veneziani, la Curia dispose che la chiesa assumesse anche il nome di Santa Lucia e che la tribuna del braccio sinistro, arricchita dalle decorazioni palladiane sfuggite alla demolizione, venisse denominata *cappella di Santa Lucia.*
Il 13 dicembre, *il giorno più corto che ci sia,* i veneziani si recano in pellegrinaggio alla chiesa di San Geremia e Santa Lucia, recando candele in mano. Vengono officiate solenni funzioni nella cappella della Santa che, dal 1955 per volere del Patriarca Angelo Giuseppe Roncalli (Giovanni XXIII), ha il volto coperto da una maschera d'argento.
Nel corso dei secoli, più volte i siracusani hanno inoltrato pressanti richieste alla Curia romana per la restituzione delle sacre spoglie. Nel 1930 tentarono di coinvolgere nella vertenza anche Benito Mussolini e di farne un caso politico.
I veneziani hanno sempre opposto un netto rifiuto.
Per i siracusani è senz'altro una disdetta, ma dal punto di vista di Santa Lucia ... chissà? Dopo tanti traumi, traversie e traslochi, i veneziani l'hanno accolta con grande onore e devozione; le hanno dato sedi prestigiose, l'hanno coccolata per otto secoli; si sono anche battuti per Lei. Forse si trova a suo agio, si è affezionata ai nuovi devoti e non desidera affrontare un altro viaggio per tornare ai patri lidi. Ma non tralascia di proteggere la sua Siracusa.

Giorgio Maria Di Giorgio

Stampa devota (XIX) conservata al Museo Etnografico Siciliano "G. Pitrè" (PA).

(Disegno di Hélène Taiocchi)

La donna dell'Orsante

Scappa la mattina come un ladro, dalle case addormentate del paese. Resto alla porta, sorretta dallo stipite. Il cane si strangola alla catena per leccare, ancora una volta, la mano del padrone che parte. I figli a letto, rimboccati nei sogni.
La larga Valle attraversata dal Taro che s'illumina piano piano al cigolio del carro. Un orizzonte di luce ancora stretto tra gli Appennini e una voglia, irrefrenabile.
Partire. Verso l'ignoto. Verso il mondo. Il Mondo. Così distante dai campi zappati di sudore, dai pettegolezzi di comari, dalla fame.
Cento anni fa. Un soffio di vento lucida il tempo e l'Orsante abbandona le mura di pietra per la vita. Le sue rughe sono piccole cicatrici di fatiche e successi, di battaglie e avventure, di desideri e scoperte.
Terra di tutti, di nessuno, l'Europa è una piccola strada chiusa in una cartina unta e lisa. Le città solo piazze, le piazze pubblico, il pubblico pane.
Cambiano le cose?
Guarda lontano, l'Orsante, oltre la fine nebbia della Pianura Padana, passate le Alpi, di là dai confini. Scimmie, cammelli, orsi: questi i suoi compagni di speranze per spedire i soldi a casa, che la famiglia cresce e ha bisogno.
Ha la forza del domatore, la fantasia del drammaturgo, l'ordine dell'equilibrista, l'astuzia del commerciante, il coraggio dell'esploratore.
Mi rintano nel bosco, sotto l'ombra dei castagni; mi raggomitolo tra le foglie di un autunno precoce e l'odore di terra, di funghi. Ascolto i tanti piccoli occhi che mi osservano, tra sommessi battiti d'ali; aspetto.
Il passato è immobile; la voce del vecchio si trascina le scarpe, l'odore di tabacco e un dialetto stretto tra i denti. "Non si poteva rimanere qui. Non c'era niente."
Gli alveari sì, erano la loro fortuna: tronchi d'alberi cavi coperti da una piana d'arenaria. Sul davanti cinque fori e le api che per l'intera estate avevano saccheggiato i prati.
"Rubavo le celle. L'orso al centro, su una lastra di metallo scaldata, per non scottarsi i piedi saltellava. E io col tamburo, a dargli il tempo; gli altri, tutti intorno, ad incitarlo. Prendeva il ritmo, il nostro orso, e poi il premio. Lui goloso, felice, le nostre urla ad amarlo."
"Le bestie erano il nostro pane. Le amavamo, le bestie. Non tutti ci volevano, invece, a noi. Certe città ci dicevano no e noi risalivamo sui carri, la foto dei figli nella tasca vuota e silenzio."

La cornacchia discute, il fischio del treno. Mi guardo attorno e il bosco è ancora immobile, tra i tagli del cielo.
"Le città le abbiamo viste tutte, i signori, le puttane, i caffè. Sporchi operai e vecchie, bambini. Fanciulle dai capelli dorati con le mani rotte di fatica. Ma la mente sempre di corsa, alla conquista."
Voglio partire. Non importa per dove, la forma dei tetti serve solo alla neve.
I rami vanno incontro e abbraccio la quercia. Trovo mucchi di sassi, i resti del fuoco, i rovi.
" Camminavamo anche quando pioveva; se potevamo più svelti verso la locanda che lì lo sapevano chi eravamo, che noi siamo gente che paga e non crea problemi."
Io non posso più aspettare. Che torni. Voglio trovarlo; non posso più leggere quelle lettere. Le so, le conosco a memoria. La mia vita è un inutile trascorrere di giorni lenti; filo la lana per fargli le calze che torna.
"Abbiamo insegnato alle scimmie a far finta d'essere noi; si muovono con abiti belli e poi si fanno gli scherzi e litigano e si amano."
Cambia la luce, verso il mare si odora il tramonto. Il vento mi si arrotola attorno; ho freddo.
" È stata una vita, la mia. Ma sono tornato. Non potevo morire da un'altra parte: non c'era niente."
E lo ritrovo da vecchio, seduto sulla panca dietro la stufa mi racconta la storia. Che io ho immaginato per tutta la vita, la Mia. Lo guardo. Ho amato un Orsante. So che i miei sogni sono come la realtà, adesso hanno lo stesso valore. Ho atteso ma so che quelle città sono come la mia fantasia. Ancora in silenzio.

Tatiana Taiocchi

IL "MUSEO DEGLI ORSANTI"

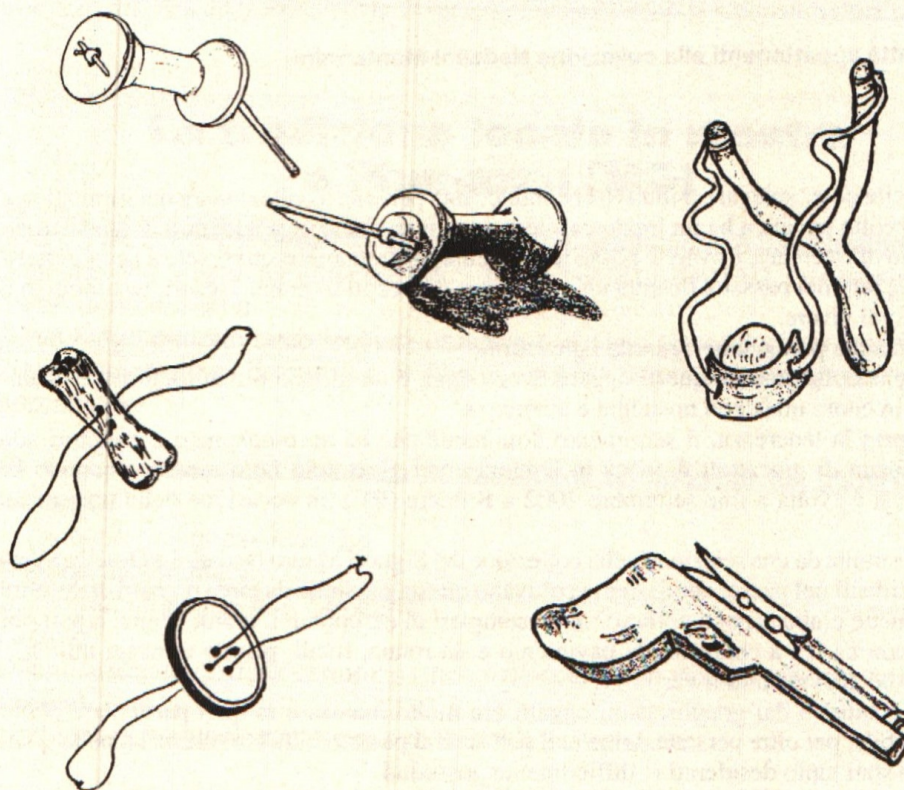
Il "Museo Gli Orsanti" è stato inaugurato nel giugno 2000, a Compiano, 87 Km. da Parma, 521 m.. Ideato dall'Associazione "Barbara Alpi", è stato creato da Maria Teresa Alpi nel ricordo della sorella prematuramente scomparsa e ha la sede in una chiesa sconsacrata, che accoglie, oltre a spettacoli di burattini di Maria Teresa (Donna Esa), da lei stessa costruiti, anche mostre e altre iniziative artistiche.
Il Museo è dedicato agli "orsanti", artisti girovaghi che già nel 700 partivano dall'Appennino parmense, Alta Val Taro, per cercare fortuna in Paesi lontani. Erano così chiamati perché ammaestravano orsi (ed altri animali) con i quali presentavano i loro spettacoli.
Il Museo permette al visitatore di vedere, oltre a foto d'epoca e pianeti della fortuna anche la ricostruzione del mondo degli orsanti, come la cucina con oggetti vari, pentole, piatti, lanterne originali. In una sala, in una ricostruzione in cartapesta di Anna Maria Chilosi (che tra l'altro organizza laboratori, dipinge e insegna a dipingere su ceramica) è raffigurato, su una giostra mobile, un orsante con la scimmia e l'orso. Ci sono inoltre un carretto, opera dei falegnami di Isola, animali imbalsamati, strumenti a fiato e un grosso orso, opera di Michele Bocelli che è visibile anche in Internet.
Per informazioni è possibile rivolgersi all'Associazione culturale "Barbara Alpi", via Costa 3, 43053 Compiano (PR), tel. 0525/825513, www.geocities.com/museo-orsanti/index.htm.

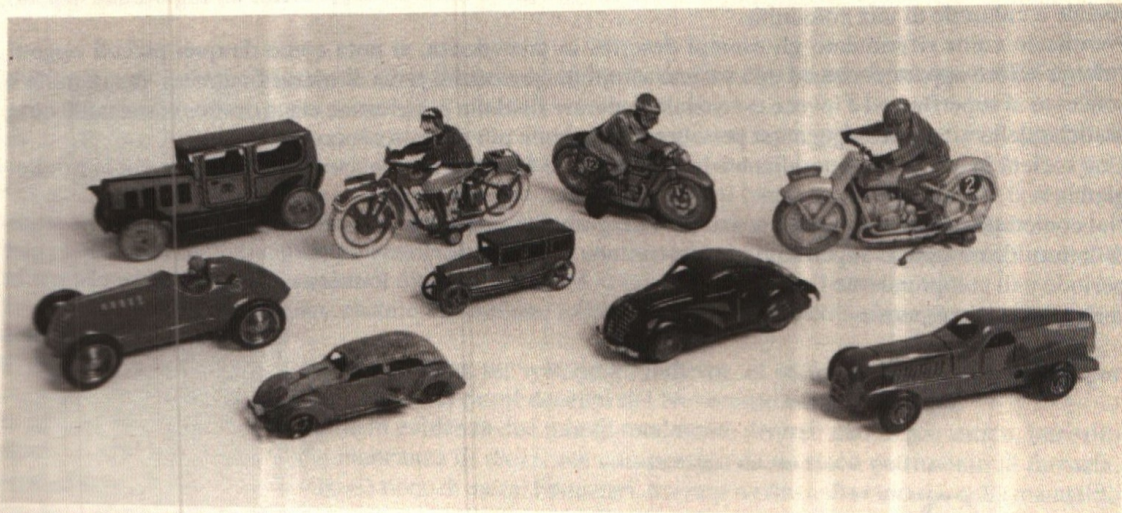
Bibliografia essenziale
Arturo Curà, "Orsanti", edizioni Silva, 1998, pp. 209
Lucio Lami, "La donna dell'orso", Camunia editrice, 1996, pp. 170
Marco Porcella, "Con arte e con inganno, l'emigrazione girovaga nell'Appennino ligure-emiliano, Sagep, Genova 1998, pp. 160.

IL GIOCO E I GIOCHI DI UN TEMPO

Il gioco è un'espressione naturale ed essenziale del bimbo, che si svolge nei modi più svariati ed assolve a due funzioni fondamentali: divertire ed educare.
Chiaramente l'aspetto ludico è di notevole importanza ed è sempre più intenso in rapporto al coinvolgimento del bambino nell'attività ricreativa che sta praticando.
Ma da sempre il gioco è anche uno strumento educativo. Con esso il bambino si rapporta con la realtà, si misura con se stesso e gli altri e impara facendo la propria esperienza con le cose della vita.
Per poter svolgere un qualsiasi gioco è indispensabile un supporto materiale, fosse anche semplicemente lo strumento vocale della parola.
Fondamentalmente tutto è suscettibile di funzione ludica: l'oggetto giocattolo,come il proprio corpo e come il linguaggio stesso.
E questo emerge con particolare chiarezza se, voltandoci indietro, ci soffermiamo a confrontare, per esempio, il modo di giocare dei bimbi nei primi decenni del Novecento e quello di oggi.
In tal caso la comparazione mette in evidenza due mondi totalmente diversi: uno, il più antico, intristito dalla povertà dilagante e dalla mancanza di mezzi ma compensato da un ricco patrimonio di fantasia, manualità e creatività; quello attuale ricco di mezzi finanziari, ma impoverito nella fantasia, nella manualità e nella capacità di divertirsi.
Così, puntando i riflettori della memoria su quello specifico periodo del nostro contesto sociale e territoriale emiliano, vediamo prendere corpo all'interno delle mura domestiche una grande quantità di umili giocattoli costruiti dai bambini dell'epoca con le loro stesse mani, utilizzando poverissimi materiali e tanta fantasia e volontà. Piccoli oggetti nei quali i bambini investivano le loro capacità manuali, riproducendo talvolta mezzi e strumenti appartenenti al mondo degli adulti.
Nascevano così piccoli **trattorini** eseguiti col filo di ferro, di semplice fattura o di più elaborata esecuzione, grande orgoglio in tal caso dei giovani costruttori. Ingegno e perizia erano altrettanto necessari per realizzare il **piccolo carrettino** di legno, col quale ci si divertiva enormemente.
Di varie fogge e dimensioni era, fra i bambini del popolo, uno dei giochi più desiderati.
Per simulare la caccia o la guerra, gli abili maschietti di allora si costruivano scarni fucili con assicelle di legno, che nei casi più elaborati si arricchivano di "micidiali proiettili" di sughero.
Così schiere di fanciulli vocianti e con le guance arrossate dalle lunghe corse, si sfidavano impavidi nei cortili delle grandi case coloniche in focose battaglie incruente.
Nelle tasche dei pantaloni rattoppati e sdruciti dei bambini già grandicelli difficilmente mancava la terribile **fionda**, con la quale essi ingaggiavano improvvise sfide di lancio di sassi a distanza, o si misuravano coi più svariati tiri al bersaglio, rivolti spesso anche agli ignari uccelletti che popolavano il cielo sovrastante.
Altra applicazione di un certo ingegno era necessaria per realizzare il classico **carro-armato**, servendosi di un rocchetto da filo vuoto cui si dentellavano le estremità e corredandolo di un " elaborato " meccanismo motorio.
E poi ancora la **trottola,** ricavata dal paziente lavoro di tornitura manuale di un pezzetto di legno; il **frullo**, per il quale si cercava un grosso bottone o un osso di piede di maiale in cui praticare due fori per far passare la corda da attorcigliare e poi tendere, così da divertirsi ugualmente da soli se non era possibile giocare in compagnia.
Le bimbe delle classi meno abbienti invece avevano care le loro tenere e buffe **bambolette** di stracci, o di lana, o fatte addirittura con le brattee delle pannocchie del granoturco.
Bambole che si definivano e si consideravano tali, spesso, con una dose abbondante di generosità. L'aspetto però non era determinante, perché la sola cosa che importa alle povere bimbe del tempo, era possedere quell'oggetto ludico sotto qualsiasi forma e dimensione.

In questo modo si potrebbe continuare ancora a lungo, elencando decine di altri piccoli oggetti eseguiti a mano dagli stessi bambini, ma questo non rientra nello scopo principale di questa breve trattazione, che intende essere semplicemente esemplificativa.
Ciò che si vuole ancora evidenziare, invece, è come il gioco infantile rappresenti un importante aspetto sociale e culturale di una comunità.
Prendendo come riferimento gli esempi descritti in precedenza, si nota come da quei piccoli oggetti emerga la loro appartenenza ad una società semplice, pressoché priva di mezzi finanziari, in cui nulla è concesso al superfluo ed è invece essenziale imparare fin dalla più giovane età a destreggiarsi nelle cose pratiche della vita, e ad ingegnarsi per ottenere anche le più piccole concretezze.
Una società in cui la vita quotidiana è la sola scuola e l'istruzione scolastica un lusso per pochi privilegiati.
Nel contempo queste memorie, prese nella loro globalità, sono la testimonianza di un'epoca, un metodo di lettura di un tempo superato e ci consentono, volendo, di ricostruire situazioni ed oggetti di quel periodo e di comprenderne l'essenza, che oggi ci è sicuramente più lontana a livello interiore che per la reale distanza temporale.

Lina Zini

I disegni inseriti a corredo del testo sono stati tratti da:"Il libro dei giochi d'una volta – come costruirli" di Giovanni Santunione, Ed. Il Fiorino, Modena, 1998, per gentile concessione dell'autore.

COLLEZIONARE, CHE PASSIONE

Giocattoli in latta appartenenti alla collezione Nadalini-Montermini.

E' sempre difficile poter spiegare il motivo che induce una persona a collezionare determinati oggetti. In genere ogni raccolta tematica ha un inizio casuale, e poi man mano ci si addentra in quel campo specifico, il desiderio di ricercare, trovare e possedere diventa irrefrenabile e quasi senza accorgersene, colui che raccoglie oggetti del passato, diventa un possessore di piccoli (o grandi) tesori, testimoni di un'epoca e di un modo di vivere.
E così avviene anche per quanto riguarda i giocattoli,
Il mondo che una collezione di questi oggetti evoca oggi, è un mondo ormai totalmente estinto per il quale ci nasce in cuore una certa nostalgia e tenerezza.
Ed è stata proprio la tenerezza, il sentimento dominante che ha accompagnato i visitatori adulti alla interessante mostra di giocattoli d'epoca in lamiera e sul giocattolo fatto a mano secondo la nostra tradizione, che si è svolta a fine settembre 2002 a Rubiera (RE), in occasione della tradizionale fiera d'autunno.
La prima era costituita da una selezione della collezione dei Signori Mauro Nadalini e Ornella Montermini, due coniugi residenti nel paese, che assieme coltivano questa passione da circa un paio di decenni. Nelle luminose vetrinette erano esposti coloratissimi esemplari di aeroplanini, motociclette, automobiline da corsa, trenini con carica a chiavetta da pavimento e da rotaia, fucili, pistole e mezzi militari, oltre a piccole giostre ed altri giocattoli vari.
La poesia che scaturiva dai graziosissimi oggetti era molto intensa e in quel particolare contesto era davvero inevitabile, per oltre persone, volgere il pensiero al passato, alla loro infanzia, nella quale simili giocattoli sono stati tanto desiderati e difficilmente posseduti.
Raccontava con visibile compiacimento il Sig. Nadalini che la raccolta è composta da circa un migliaio di pezzi, appartenenti in massima parte agli anni 1930/50 e tutti perfettamente funzionati, poiché egli stesso provvede a restaurarli con cura, anche nei casi più impegnativi.
Una passione innata la sua, per il giocattolo d'epoca, ma che ha potuto coltivare secondo i propri desideri solo dal 1980, e nella quale è riuscito a coinvolgere anche la moglie, che lo segue con entusiasmo

nelle visite ai vari mercatini dell'antiquariato sparsi un po' ovunque, nella nostra regione ed anche fuori di essa, alla costante ricerca di nuovi "pezzi" da aggiungere alla ormai considerevole raccolta. Sorridendo il Sig. Nadalini esprimeva poi la sua gioia nel sottolineare come amasse quelle piccole cose apparentemente fredde ed inanimate, perché erano state toccate ed amate dei bimbi che le avevano possedute, e come da esse si potesse tracciare anche un percorso storico connesso alla loro evoluzione tecnica ed economica.

Percorso che un occhio attento poteva cogliere ampiamente e farne motivo di considerazione.

La seconda selezione era composta da una nutrita esposizione di "giocattoli poveri" fatti a mano e tipici delle nostre zone, appartenenti alla raccolta del prof.Giovanni Santunione di Piumazzo (MO), in buona parte dello stesso tipo di quelli descritti alle pagine precedenti, oltre ad animaletti in legno,palline di terracotta, ruzzole, palle di pezza, ecc., e per i quali valgono le considerazioni già espresse.

Vedere da vicino quegli oggettini nella loro povera fisicità era sicuramente molto istruttivo per i piccoli visitatori, ai quali si proponeva un confronto immediato con la loro dorata, e spesso purtroppo superficiale, realtà.

Appassionato studioso di storia e tradizioni locali, il prof.Santunione si dedica attivamente a queste materie, che divulga con mostre, pubblicazioni e conferenze.

Sull'argomento della sua mostra egli ha già pubblicato un interessante volumetto dal titolo "IL LIBRO DEI GIOCHI D'UNA VOLTA – come costruirli-"(ed. Il Fiorino, Modena, 1998), nel quale insegna con chiarezza e precisione a ricostruire quegli antichi giochi perduti.

Coinvolgenti e significative le due esposizioni, che tutti i giovani genitori d'oggi dovrebbero visitare assieme ai loro bambini ed insegnare loro il vero significato del gioco e il reale valore del giocattolo.

Lina Zini

La tradizione locale in mostra a Piumazzo (MO)

Sempre attivo, come già descritto, il prof. Giovanni Santunione è fra i curatori dell'importante mostra che si tiene a Piumazzo (MO) dal 20/12/02 al 20/01/03, ed investe argomenti della tradizione emiliana.

Così, nel lungo periodo delle festività natalizie e d'inizio anno, durante il quale si ha un desiderio particolare di dolcezza e di intimità, questa esposizione propone le tematiche più appropriate:

- Un presepe meccanico con circa 80 movimenti (il maggiore del genere in Emilia-Romagna)
- Un presepe bolognese classico
- La storia dei Re Magi
- Le tradizioni natalizie e le campane
- Giocattoli
- Antiche lavorazioni: della canapa e i mulini meccanici (in modellini fedelmente riprodotti in scala)
- Spettacoli di burattini con le storie di Bertoldo e Bertolidino.

La rassegna si svolge in locali posti a lato della chiesa parrocchiale e propone anche pubblicazioni sui temi trattati.

L.Z.

LE RUBRICHE DE "IL CANTASTORIE"

È in preparazione un supplemento dedicato alle consuete rubriche de "Il Cantastorie":
Cronache del treppo e dintorni
Notizie dal campo di Maggio
Burattini, marionette, pupi
Libri, riviste, dischi
Notizie

BURATTINI, MARIONETTE E PUPI

Il Teatro delle Marionette Gianni e Cosetta Colla

Nonostante i ripetuti incontri con i rappresentanti del Comune di Milano, incombe sempre lo sfratto sul Teatro delle Marionette di via Olivetani dove agisce la storica compagnia di Gianni e Cosetta Colla.

La nostra rivista ha indirizzato la seguente lettera al Sindaco di Milano Gabriele Albertini:

La rivista "Il Cantastorie", fin dalla sua fondazione, da 40 anni, ormai, segue e documenta l'attività culturale delle compagnie di marionette, burattini e pupi operanti in Italia,

La Compagnia Gianni e Cosetta Colla è una delle ultime dinastie di marionettisti ancora attive. Fondata nei primi anni dell'Ottocento dal capostipite Giuseppe, la Compagnia possiede una delle collezioni di marionette più antiche e prestigiose, che hanno partecipato a numerose mostre a carattere nazionale. E' di questi giorni la notizia che la gloriosa Compagnia sarà sfrattata dal Teatro degli Olivetani dove opera dal 1976. E' doveroso ricordare la programmazione annuale che la Compagnia offre ai cittadini e ai bambini, tra le più ricche e intense del calendario degli spettacoli milanesi. Le marionette rappresentano un bene prezioso da salvaguardare per l'intera città, in particolare per i bambini che da queste traggono fantasia e insegnamento.

Cosetta Colla, direttrice artistica della Compagnia Marionettistica "Gianni e Cosetta Colla" (a destra), insieme alla nipote Stefania Mannacio Colla, marionettista e attrice.

Lo sfratto senza una alternativa valida rappresenta un salto nel buio che la Compagnia non si merita. Fermare un'attività, che prosegue ininterrottamente da sei generazioni, per la mancanza di uno spazio immediatamente agibile, è una vergogna per Milano.

A nostro avviso l'intervento da parte dell'Amministrazione comunale, deputata a salvaguardare il patrimonio culturale della città, è quanto mai necessario, urgente e inprorogabile.

La fine del Teatro dei Colla costituirebbe un notevole impoverimento culturale dell'intera città, un depauperamento delle risorse peculiari che in altre città troverebbero senz'altro spazio e considerazione. Riteniamo che una comunità che non sappia difendere la propria memoria e le proprie radici sia destinata a non avere nemmeno un futuro.

Lo sfratto della Compagnia Marionettistica Gianni e Cosetta Colla non è un evento privato, ma è un fatto culturale grave che riguarda tutti i cittadini. L'Amministrazione comunale deve tutelare gli interessi collettivi della città, in particolare quelli educativi, storici, umani.

Patrimonio dell'umanità, "il popolo di legno" della Compagnia Gian-

ni e Cosetta Colla rappresenta un segmento importante della storia dell'uomo.
La redazione della rivista "Il Cantastorie" si unisce ai numerosi appelli agli Amministratori milanesi affinché si riesca a trovare una sistemazione alla Compagnia milanese che permetta di continuare la programmazione teatrale e mantenere ininterrotto il rapporto con il pubblico e la città di Milano.
Distinti saluti.
La redazione de "Il Cantastorie"
Milano, 19 settembre 2002

LIBRI

Giorgio Reali F. Reali, Niccolò Barbiero, Il giardino dei giochi dimenticati. Manuale di giochi in via di estinzione**, Salani Editore, Milano 2002, pp. 207, _ 9,50**
Questa volta Giorgio Reali, il Peter Pan del terzo millennio e fondatore dell'Accademia del gioco dimenticato, si è messo all'opera con Niccolò Barbiero, fondatore dell'AGD, associazione genitori disperati, per raccogliere in un libro un vasto repertorio di idee da realizzarsi con nullo costo e molta fantasia. Come dice Stefano Bartezzaghi nella gustosa prefazione, questo libro è un gioco esso stesso e si rivolge ai bambini e ai grandi che vogliono tornare a giocare davvero.
Giocare davvero vuol dire agire e costruire il gioco, non vuol dire lasciarci agire da qualcosa di esterno..
Reali è convinto che il vero gioco sia addirittura privo di "giocattolo" (es. mosca cieca che prevede solo l'uso di una benda sugli occhi) e consista proprio nell'esercizio della manualità, della fisicità, della fantasia.
Questo libro è un gioco perché è divertente.
Questo libro è un gioco perché ti spinge a provare.
Questo libro è un gioco perché raccoglie tutto ciò che oggi sta per scomparire o è scomparso quindi ha il sapore e il fascino delle mille e una notte.
Questo libro è un manuale anche perché è "fatto" con tecniche volutamente artigianali: carta pesante a quadretti di quaderno e con ai lati i segni per bucare i fogli come ad inserirli in un raccoglitore; disegni rigorosamente fanciulli senza una fotografia, niente noiose lettere simili a formichine ben in fila ma uno stampato proposto appunto come se il libro fosse un quaderno di appunti, ben chiari e raccolti per brevi paragrafi numerati; stile sornione e divertito, da bambini
intelligenti ma senza un euro (e anche se lo avessero non saprebbero che farsene).
Ed eccoli i giochi, almeno alcuni: girotondo, la pista dei tappi, altalena, aquilone, tira e molla, freccette, biglie ... i giochi regionali: scandorlo, lippa, ruzzola, trottola tirolese.... Quelli internazionali dalla Grecia, alla Norvegia , all'India, e tanti altri.
E infine una raccolta di nomi di musei del gioco e del giocattolo e di associazioni italiane e non che si occupano di .... farci respirare....Ricreazione si chiamava una volta l'intervallo scolastico. Ecco questo libro e questi giochi che noi creiamo con poco e nulla ci "ricreano" nel senso proprio del termine: saranno il nostro privato rinascimento.
Anna M. Simm

NOTIZIE

Un centro per La poesia dialettale

E' stato istituito, presso la Biblioteca comunale "Gianni Rodari" di Roma (Via Olcese 28 – 06. 87137634) il Centro di documentazione della poesia dialettale "Vincenzo Scarpellino". La direzione è stata affidata ad Achille Serrao e Vincenzo Lucani, con la collaborazione dell'associazione Periferie e di docenti e studenti della Università di Tor Vergata di Roma.
L'Istituzione intende proporsi come polo informativo e di attrazione per studi sulla poesia dialettale italiana e operare attivamente per la sua custodia e la sua valorizzazione. Il Centro raccoglie, per creare un Fondo Bibliografico: libri di poesia, saggi, monografie, autografi di poeti, biografie di poeti, tesi di laurea, dizionari e grammatiche di vari idiomi, materiale filmico, fonico, fotografico attinente alla realtà dialettale. Periodicamente l'istituzione pubblica un Bollettino bibliografico informativo. I curatori intendono, inoltre, istituire rapporti di collaborazione e di scambio con organizzazioni culturali similari per progetti comuni.

Ballocanto
E' uno stage di danze tradizionali del comprensorio di Zeri – Alta Lunigiana condotto, dal 19 al 20 ottobre, da Silvia Battistini, con l'organizzazione dell'Associazione Musicale Tandarandan della Spezia con il sostegno delle istituzioni pubbliche culturali. Nei due giorni degli stage di danze si esibito in concerto il gruppo "Tandarandan" che, al termine, ha animato una festa da ballo con i ballerini di Zeri.
Da anni il gruppo "Tandarandan" è impegnato nella ricerca e divulgazione di canti e musiche tradizionali della Lunigiana. La nota che segue è tratta dal depliant illustrativo curato dal gruppo spezzino:
Il ballo tradizionale nello zerasco.
Geograficamente il comprensorio zerasco occupa la parte occidentale della Lunigiana (provincia di Massa Carrra) e confina con la Val di Vara (provincia della Spezia) alla quale è collegata attraverso il Passo del Rastrello e il Passo della Madonna della Penna.
Il territorio è montuoso, ricoperto di boschi e pascoli, attraversato da

numerosi torrenti, il più importante dei quali, il Gordana, è affluente del fiume Magra.
Questa particolare conformazione ne fa ancor oggi una zona abbastanza autentica e incontaminata.
Qui le tradizioni, anche per la tenacia dei suoi abitanti, hanno resistito un po' più a lungo, benché anche questa montagna, come il resto della Lunigiana, si sia nel corso del tempo spopolata per cause legate alla ricerca di un'occupazione salariata fissa (emigrazione all'estero o in altre regioni italiane).
Una tradizione piutosto radicata era il carnevale, vissuto con partecipazione dall'intera comunità: arrivavano a confezionarsi da soli i vestiti, le maschere ed i copricapi (maschero), da utilizzare il giorno di Martedì Grasso.
I balli per quell'occasione, oltre ai soliti valzer, mazurche, polche, erano tre: giga, pivata e quadriglia; in essi l'elemento caratterizzante era costituito dai saltelli e dalle piroette in cui si producevano gli uomini.
Tuttora ci sono parecchi anziani che continuano a ballare queste danze nate oltre un secolo fa; alcuni di essi hanno ricostruito gli antichi costumi e i cappelli da carnevale tenendo viva una tradizione unica nel nostro territorio e che nello zerasco svolge ancora una funzione sociale di festa e aggregazione della comunità.
Per la prima volta queste danze vengono presentate ad un pubblico nuovo, dopo una fase di studio e confronto con gli stessi ballerini di Zeri che ringraziamo per il loro entusiasmo e disponibilità.
Lo stage è così l'occasione per rispondere ad una richiesta che proviene da generazioni più giovani e da un diffuso desiderio del pubblico di conoscere meglio la terra nella quale si vive, un piccolo tassello di una appassionante storia sociale.
(Per contatti e informazioni, è possibile rivolgersi a Mauro Manicardi, 333.36.66.875)

LA "LECTIO DOCTORALIS" DI FRANCESCO GUCCINI

Teatro Cavallerizza, Reggio Emilia 21 ottobre 2002: alla presenza del senato accademico, Francesco Guccini legge la "lectio doctoralis" dedicata al dialetto di Pàvana, in occasione del conferimento della "Laurea honoris causa" in Scienze della Formazione Primaria da parte dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia e dell'Alma Mater Studiorum di Bologna. Da sinistra, i proponenti della "laurea ad honorem": Franco Frabboni, che ha pronunciato la "laudatio", Preside della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bologna; Pier Ugo Calzolari, Magnifico Rettore dell'Università di Bologna; Gian Carlo Pellacani, Magnifico Rettore dell'Università di Modena e Reggio Emilia; Carlo Jacoboni, Preside della Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali dell'Università di Modena e Reggio Emilia.

OMAGGI PER GLI ISCRITTI ALL'ASSOCIAZIONE "IL TREPPO"

Libri

1. G. P. Borghi, G. Vezzani, R. Zammarchi, *Sentite che vi dice il cantastorie... Lorenzo De Antiquis, un grande artista romagnolo*, Santarcangelo di Romagna, 1990, pp . 104.
2. T. Bianchi, *Il Martedì Grasso di Kasper*, August Strindberg, farsa per burattini, Roma 1984, pp. 103.
3. *Studio critico delle opere di Turiddu Bella*: Quaderno 1, Siracusa 1994, pp. 32; Quaderno 2, Siracusa 1995, pp. 56.
4. C. Barontini, *Il cantastorie. Canti e racconti di Eugenio Bargagli*, Grosseto 2000, pp. 62.

Dischi

5. *Documenti di tradizione orale in Emilia Romagna*, 33 giri, con libretto con testi e note.
6. *I cantastorie padani*, 33 giri con libretto con testi e note.
7. *La "Società Folkloristica Cerredolo" (selezione del Maggio "Francesca da Rimini")*, 33 giri, con testi e notizie della "Società" di Cerredolo (RE)

Musicassette

8. Rosita Caliò, *Ti lu cuntu e ti lu cantu...*, Gemme 016.
9. La Piva dal Carnér, *La pègra a la mateina la bèla e a la sira la bala,* Robi Droli NT 67354
10. La Piva dal Carnér, *M'han presa,* Dunya Records.
11. Angelo Zani, *Strèli,* Stantòf 0010 (con libretto testi).
12. Franco Trincale, *Franco Trincale 1991.*
13. *Festa del "Maggio". VII Raduno Squadre Maggerini, Braccagni (GR), 1 Maggio 1998*

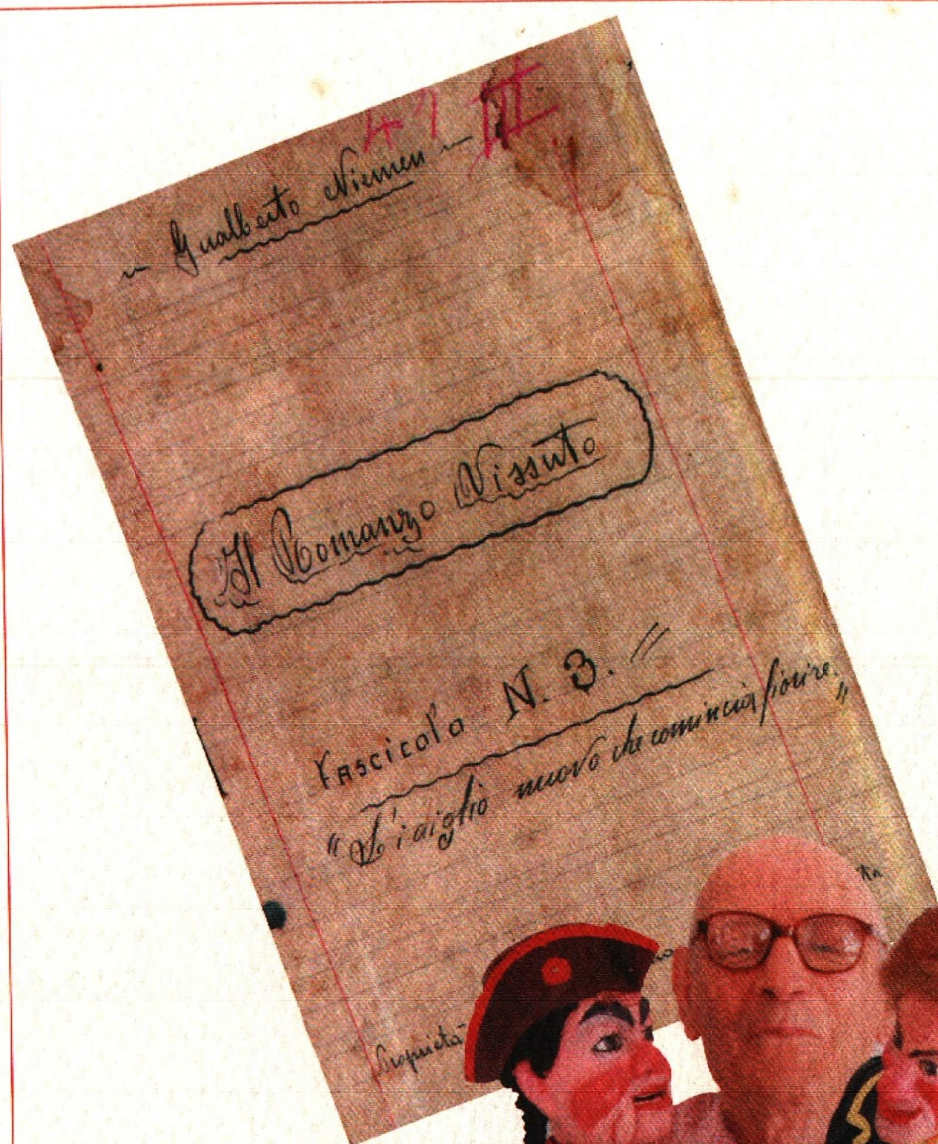
Compact Disc

14. Canzoniere Popolare Tortonese, *E ben ch'u vena mag*, (con libretto testi), Graphonica.
15. Angelo Zani, *Ogni pensiero vola*, Stantof 03012.
16. Tarantula Rubra, *Pizzica la Tarantula*, Blond Records BRCD 000305
17. I Cantor ed Monc, *Canti sacri della tradizione popolare nelle Corti di Monchio* [PR], CSTP032002
18. **Arretrati de "Il Cantastorie"**

Per i nuovi iscritti, annate arretrate de "Il Cantastorie", un anno a scelta, a partire dal 1992.

La quota di iscrizione all'Associazione "Il Treppo" per il 2002 è di € 26.
I versamenti nel 2002 dovranno essere effettuati esclusivamente sul seguente c/c postale: 10147429, intestato a IL CANTASTORIE c/o Vezzani Giorgio, via Manara 25, 42100 Reggio Emilia.
Gli iscritti all'Associazione "Il Treppo" potranno scegliere uno degli omaggi elencati in questa pagina .

E' in preparazione un supplemento con le rubriche de "Il Cantastorie":
Cronache dal treppo e dintorni - Burattini, marionette, pupi: Notizie - Notizie dal campo di Maggio - Libri, riviste, dischi - Notizie.
Il fascicolo sarà inviato agli iscritti e agli abbonati in regola con la quota 2002.

È possibile ricevere "Il Cantastorie" anche sottoscrivendo il solo abbonamento alla rivista versando per il 2002 l'importo di Euro 15 sul c/c postale 10147429 intestato a Il Cantastorie, via Manara 25, c/o Vezzani Giorgio, 42100 Reggio Emilia.

"IL ROMANZO VISSUTO"

di Gualberto Niemen

(con Gianduja e Testafina, Biandronno, 1999)